التصنع
وروح العصر المملوكي

الدكتور أحمد فوزي الهيب

التصنع
وروح العصر المملوكي

دراسة

تقديم
الأستاذ الدكتور عبد الكريم الأشتر

من منشورات اتحاد الكتاب العرب
دمشق – ٢٠٠٤

التقديم

للأستاذ الدكتور عبد الكريم الأشتر

بين يدي القارئ كتاب طريف شغل موضوعه عصــراً بكاملــه ، هــو العصر الذي تلا سقوط بغداد في يد المغول سنة (٦٥٦ هــ = ١٢٥٨م) ، وكان الأمر فيه صار إلى المماليك ، وهم يعودون في أنسابهم إلى ســلالات الرجال ، من الترك والشراكسة ، الذين أخذ نفوذهم ينمو في العصر العباسي ، منذ أيام المأمون ومن جاء بعده ،واصطنعهم الملوك الأيوبيون من بعد.

بقيت العربية في دولة المماليك هي لغــة الدولــة الرســمية ، وكانــت القاهرة ودمشق تنهضان برعاية ما يصدر عنها من كتب العلم والأدب ، إذ كان سلاطين المماليك يقربون أصحابها منهم ، ويحبــون أن يــذكروا فيهــا محبتهم إنشاء المساجد والمدارس التي سموها بأسمائهم . وقد خلف أعــلام الفكر الأدبي والعلمي من المصنفات والموسوعات والقواميس والمصــورات ما يملأ مكتباتنا اليوم ، ويعوض بعض خسارتنا الفادحة بما أحــرق الغــزاة المغول وأغرقوا في قدومهم إلينا ، من مئات الآلاف من المخطوطــات فــي شتى نواحي المعرفة العلمية والأدبية والفلسفية .

وإذا كان لكل عصر طوابعه التي تسم اتجاهات الفكــر و الفــن فيــه ، استجابة لحقائق حياته الاقتصادية والاجتماعية والثقافية والسياسية ، فطابع هذا العصر الذي أصبحنا نسميه (العصر المملوكي) خمود النشاط الإبداعي فيه ، بعد كارثة الاجتياح المغولي ، وتخلخــل هويــة المجتمــع السياســية والاجتماعية ، وانقطاع لغة الكتابة عن لغــة الحيــاة الجاريــة ومشــكلاتها وقضاياها ، ورجوع الكاتب والشاعر فيه إلى الاستقاء من النمــاذج الأدبيــة السابقة ، وإعادة صوغها بما يتفق مع طوابع العصر التي انتهت إلى الكلف

بالصناعة كلفاً شديداً ، يمثل انقطاع (المبدع) عن الحيـاة ، ومجرياتهـا، والانفعال بأحداثها ، إلى الكتاب ولغته الساكنة واللعب على أبنيتـه اللغويـة وصوره بما يشبه لعب البهلوانات أو لعب (الأكروبات) في تعبيـر أحـد المستشرقين الفرنسيين ، على نحو لا يخلو من الطرافـة ، وإن خـلا مـن حقائق الوجود العميقة التي ينتج الأدب لمخاطبتها وحفز الناس إلـى فهمهـا وتقويمها .

هكذا صار التصنع في الشعر وصوغ صوره لا يتعدى اللفظ إلى عمـل المخيلة الحقيقي في إبداع الصور الشعرية . وصار هذا التصنع أقرب إلـى أن يكون هو السلوك الفكري لصاحبه ، محوّلاً عن مجاريه الإبداعية ، إلـى ممارسة القفز على سطوح الكلمات والعبث بمربعاتها ، إذا صح التعبيـر ، بما لا يخلو من الطرافة ، إلى حد يذكر قارئه أحياناً بلعبة (التغماية) التـي تفجأ اللاعب بما لم يكن ينتظر أن يراه !.

وهذا الذي نذر الأخ الصديق الدكتور أحمد فوزي الهيب نفسـه لجـلاء هذه الظاهرة ،فأرّخ لها ، وتابع مظاهرها ومصادرها عبر السنين ، وعرض لنماذجها ، وعلل لها بما يحقق للقارئ أوفى حظ من الاطلاع على فلسـفتها الجمالية التي جهد أصحابها في التماسها.

وقد لاحظ نمو هذه النزعة إلى التصنع منذ نشوء ظاهرة البـديع التـي كتب لها ، في بدايتها ، ابن المعتز كتابه المعـروف (البـديع) ، حتـى استوت في كتب المتأخرين الذين تباروا في ابتكارها إلى ما يزيد عن مئـة وأربعين وجهاً ، فأصبح من حق قرائنـا و متعلمينـا ومثقفينـا أن ينعمـوا بقراءتها في كتاب الأخ الصديق الدكتور الهيب قـراءة منهجيـة، ويمتعـوا أنفسهم بطرافة صياغتها وابتكارات صـورها وبدراسـتها ، فـي مصـادر أصحابها ومبتكريها ، دراسة تتميز معها خصائص أسلوبية في التعامل مـع الأصوات (في الجناس بأنواعه مثلاً) ، ومع التقابل (في الطباق بأنواعـه أيضاً) ، ومع التذييل والتدبيج وأنواع البديع اللفظي الأخرى ، ومع وجـوه البديع المعنوي ، بحيث يكون لهذه الألعاب الفنية دور في إغنـاء دراسـتنا الأسلوبية ، وتمييز اتجـاهات أصحابها وتحديـد خصائصها .

وكان الأخ الدكتور الهيب نشر ديوان ابن الوردي (صـاحب اللاميـة المشهورة) :

اعتزل ذكر الغواني والغزل　　وقل الفصل وجانب من هزل

نشراً علمياً محققاً غاية في الإتقان ، فأعانه ذلك على التماس وجوه البديع في شعره ، بأنواعه كلها ، ودرس بعد ذلك واحداً من أهم دواوين شعراء تلك المرحلة صفي الدين الحلي (درر النحور في امتداح الملك المنصور) ، فجمع النظر في وجوه التصنع البديعي في شعره إلى ما انتهى إليه في شعر معاصره ابن الوردي ، وكوّن منهما الفصلين الهامين من فصول هذا الكتاب ، إضافة إلى المقدمة التاريخية التي أرخ فيها للظاهرة البديعية منذ فجر التاريخ العربي ، والخاتمة التي استخلص فيها أحكامه على هذه الظاهرة في شعر الشاعرين وتقويمه لها ، على نحو بلغ فيه من الوضوح والغنى وتمييز التأثر و الاستيحاء والتفريق بينها ، ما ليس في حاجة إلى الزيادة .

على أن الحكم الأخير يكون في النظر إلى ظاهرة التصنع ، في ضوء مقاييس الجمال الفني التي تتجاوز العصور ، وتميز عناصره وصوره ، بصرف النظر عن مقاييس العصر الذي صيغت فيه صورها. والكلمة التي لابد من قولها أن الأخ الدكتور الهيب وضع في أيدي قراء العربية مرجعاً هاماً لظاهرة التصنع في الشعر العربي ، يؤرخ لها ، ويحققها في شعر شاعرين كبيرين من شعراء المرحلة المملوكية ، ويقوّمها تقويماً نقدياً سليماً ، يدعمه ذوق صاف ومعرفة واسعة ، يهيئ لمن بعده أن يقيم عليها ، في مجموع نتاج أصحابها ، درساً أسلوبياً ينفرد كل منهم فيه بخصائص مفردة ، ربما صح أن يرجع في فهم بعض وجوهها إلى مفهوم جدلي يربط النقيض بالنقيض ، وينفذ من الخاص إلى العام بما ينتهي إلى وحدة الرؤية الجمالية .

يسعدني جداً في آخر الأمر ، أن أقدم للقارئ هذا الكتاب ، وأدعوه إلى قراءته . في ضوء ما طمح الأخ الصديق الدكتور الهيب إلى تحقيقه فيه .

حلب في ٢٠٠٤/١/١

أ . د عبد الكريم الأشتر

***

المقدمة

يقف الإنسان بداية مستغرباً من ذلك الغلو في التصنع البديعي الذي وصل إليه الأدب عامة والشعر خاصة في العصر المملوكي، ويتعجب من تلك الجهود الجبارة التي صنعت أنواعه الكثيرة، ويتمنى لو أنها بذلت في غير هذا السبيل، ثم يتساءل كيف بلغ هذا الحد من التعقيد والتكلف؟ وما أسباب ذلك؟ وغير ذلك من الأسئلة الكثيرة التي يحاول هذا الكتاب أن يسهم في الإجابة عنها، أو عن بعضها متابعاً موضحاً معللاً.

إن الباحث يستطيع بكثير من السهولة أن يجد كثيراً من الفنون البديعية في القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف والأدب الجاهلي والأدب الإسلامي والأدب الأموي، الأمر الذي يعني أن البديع كان موجوداً في أدب العرب منذ البدايات الأولى[1]، واستمر هذا الوجود قروناً طويلة استمرار مسيرة الأدب العربي، ولكنه اختلف من عصر إلى عصر، ففي البداية كان وجوداً بسيطاً، ثم تطور تدريجياً بحكم التعمق في الحضارة والثقافات الأجنبية، وبتعرب الموالي وتمكنهم من اللغة العربية وآدابها تمكناً جعلهم يكثرون من ملاحظاتهم البلاغية، ومضى كتاب الدواوين ينهضون بكتاباتهم ناثرين كثيراً من الآراء البلاغية التي صدروا فيها عن ثقافتهم وأذواقهم الحضارية المهذبة ومشاعرهم الدقيقة المرهفة، كما نهض الشعراء بشعرهم موازنين موازنات كثيرة بين معانيهم ومعاني القدماء، وبين أساليبهم المولدة

---

(1) – *انظر على سبيل المثال خزانة الأدب للحموي ٥٨ وشرح المعلقات السبع للزوزني ص٢٢ و٣٠ و٥٦ و٥٩ و٧٥ و٧٨ و٩٢ و١٢٦ و١٣٠ و١٣٤ وغيرها.*

والأساليب الموروثة نافذين إلى ما سموه بالبديع[1] وتلمع أمامنا في هذا المجال أسماء كثيرة، تنتمي إلى مجالات معرفية متنوعة، مثل بشر بن المعتمر[2] والجاحظ[3] وابن المعتز[4] وقدامة بن جعفر[5] وابن وهب[6] والرماني[7] والباقلاني[8] والقاضي عبد الجبار[9] وابن طباطبا[10] والآمدي[11] وعلي بن عبد العزيز الجرجاني[12] والشريف الرضي[13] والعسكري[14] وابن رشيق[15] والخفاجي[16]، ثم نجد عبد القاهر الجرجاني الذي كان أمة وحده، قد أذكى جذوة المباحث البلاغية، ودفعها إلى التوهج بكتابيه (دلائل الإعجاز) و(أسرار البلاغة) وما فيهما من مباحث بلاغية، وخاصة نظرية النظم، وهو يعد بحق مؤسس علم المعاني في العربية[17]، ثم ثم نجد بعده الزمخشري الذي فسّر القرآن الكريم في كتابه (الكشّاف) مطبقاً تطبيقاً دقيقاً كل ما استنبطه عبد القاهر من قواعد وأصول في علمي البيان والمعاني، نافذاً إلى استكمال كثير من شعب المعاني الإضافية، حتى ليمكن أن يقال: إن علمي المعاني والبيان قد تكاملا عنده بكل تفاصيلهما

---

(1) – *البلاغة تطور وتاريخ ٣٦٨.*
(2) – *المرجع نفسه ٤١ ــ ٤٥.*
(3) – *مقالات في تاريخ النقد العربي ١٢٢ وما بعدها.*
(4) – *الموجز في تاريخ البلاغة ٦٨ ــ ٧٤.*
(5) – *تاريخ النقد العربي ١/٨٠ ــ ١٩٧.*
(6) – *البلاغة تطور وتاريخ ٩٣ ــ ١٠٢.*
(7) – *مع البلاغة العربية في تاريخها ١/١٢٩.*
(8) – *البلاغة تطور وتاريخ ١٠٧ ــ ١١٤.*
(9) – *المرجع نفسه ١١٤ ــ ١٢٠.*
(10) – *المرجع نفسه ١٢٣ ــ ١٢٧.*
(11) – *تاريخ النقد العربي ١/٢٠٤ ــ ٢٤٨.*
(12) – *مقالات في تاريخ النقد العربي ٢٥٤ ــ ٣١٢.*
(13) – *البلاغة تطور وتاريخ ١٣٩.*
(14) – *تاريخ النقد العربي ١/٢٨٤ ــ ٢٩١.*
(15) – *الموجز في تاريخ البلاغة ٨٦ ــ ٨٧.*
(16) – *مقالات في تاريخ النقد العربي ٢٣١ ــ ٣٧٣.*
(17) – *تاريخ النقد العربي ٢/٢١٤ ــ ٢٣٥.*

ودقائقهما[١]، ثم استطاع السكاكي في كتابه مفتاح العلوم بعد ما أفاد من سابقيه، ولا سيما عبد القاهر والزمخشري والفخر الرازي، أن يحدد الصيغة النهائية لعلمي المعاني والبيان مستعيناً بالمنطق وآراء المتكلمين والأصوليين والنحاة، وأن يضع لهما ذيلاً تحدث فيه عن الفصاحة والبلاغة والمحسنات البديعية[٢] ثم سار على هذا النهج كثيرون، أشهرهم القزويني الذي حظي كتاباه (التلخيص) و(الإيضاح) بشهرة واسعة[٣].

هذا من جهة، ومن جهة أخرى مضى أصحاب البديع بعد ابن المعتز يحاولون أن يضيفوا إلى فنونه التي اكتشفها وسجلها فنوناً جديدة[٤]. والحق أن ابن المعتز أول من أفرد للبديع كتاباً، وخصه بالتأليف، وحاول جمع فنونه في كتاب واحد، وأن هذا الكتاب هو الأول الذي استقرت فيه صياغة نظرية لبعض الفنون البلاغية، لأن الذين سبقوه كانوا يتعرضون للموضوعات البلاغية، وهم بصدد أبحاث قرآنية أو لغوية، أما هو فقد عمد إلى التأليف عن قصد، وجعل من البلاغة غاية تأليفه[٥]، ونجد أن ما قدمه في كتابه من الأنواع البلاغية ثمانية عشر نوعاً، جعلها في قسمين: قسم سماه البديع، وضم الاستعارة والتجنيس والمطابقة ورد أعجاز الكلام على ما تقدمها والمذهب الكلامي، وقسم ثان سماه محاسن الكلام، جمع فيه الالتفات واعتراض كلام في كلام لم يتم معناه والرجوع والخروج من معنى إلى معنى وتأكيد المدح بما يشبه الذم وتجاهل العارف وهزل يراد به الجد وحسن التضمين والتعريض والكناية والإفراط في الصفة وحسن التشبيه وإعنات الشاعر نفسه في القوافي وحسن الابتداءات[٦]. ولم يُرِد ابن المعتز بكتابه هذا الدعوة إلى الإكثار من فنون البديع، وإنما كان يستحسن الاعتدال فيها، وأن تكون قليلة نادرة[٧]، ولكنه ترك الباب مفتوحاً لمن شاء أن يضيف

---

[١] – *البلاغة تطور وتاريخ* ٢١٩ ـــ ٢٧٠ .

[٢] – *المرجع نفسه* ٢٨٨ ـــ ٣١٣ .

[٣] – *الموجز في تاريخ البلاغة* ١١٢ ـــ ١١٤ .

[٤] – *البلاغة تطور وتاريخ* ٣٧٥ .

[٥] – *الموجز في تاريخ البلاغة* ٦٨ ـــ ٦٩ .

[٦] – *كتاب البديع لابن المعتز* ص١٩ و٥٥ و٧٤ و٩٣ و١٠١ و١٠٥ وما بعدها.

[٧] – *المصدر نفسه* ١٦ .

إليها محاسن أخرى[١]، الأمر الذي شجع غيره على الاستزادة مثل أبي هلال العسكري صاحب (الصناعتين)، ثم ابن رشيق (صاحب العمدة) اللذين أفرد كل منهما للبديع خمسة وثلاثين باباً مع اختلافهما في بعض الأسماء والمصطلحات[٢]. وهكذا صار كل خلف يزيد على عدد الفنون البلاغية التي وصل إليها سلفه، حتى وصل العدد في القرن السابع الهجري إلى نحو خمسة وعشرين ومئة، نجد فيها الصور البيانية والكثير من فروع علم المعاني فضلاً عن فنون علم البديع، وكأن المسألة تحولت إلى تكاثر بالأرقام[٣]، ثم ابتدع ابن جابر الأندلسي أو صفي الدين الحلي فن البديعيات النبوية[٤]، فبلغ عدد الفنون في بديعية (الكافية البديعية) لصفي الدين الحلي ــ وهو معاصر لابن الوردي ــ أربعين ومئة[٥]، ولم يقف الأمر عند هذا الرقم، بل استمر صعوداً لدى ابن حجة الحموي في خزانته[٦] ولدى غيره، وهكذا تحول الأمر إلى كسر للرقم القياسي الذي وصل إليه السلف. وإلى محاولات مضنية لاكتشاف الجديد الذي لم يفطن إليه أحد من قبل، ولقي هذا الكثير من الإعجاب، الأمر الذي دفع الآخرين للسير في هذه الطريق ليحظوا بما حظي به غيرهم، أو ليبرهنوا على تفوقهم عليهم.

ومن البديهي أن يكون لحركة التصنع هذه منذ بدايتها خصوم، قادوا ضدها معركة حامية الوطيس، ولقد كان من أهمهم الآمدي الذي أدرك أن الشعر العربي، عند متلقيه من العرب، كانت له مقومات تختلف عن المقومات التي حفل بها أنصار حركة البديع، فمقوماتها عند السابقين صفاء الفطرة في التعبير، وقرب المأخذ في التصوير، والاقتصاد فيه، وانطباق الصفة على الموصوف، وعدم الإمعان في تجاوز الحس إلى المجردات الغامضة، ووزن الأشياء في إدراك معانيها وذوق صياغتها بميزانها الذي كان العرب يزنونها به. ولكن أنصارها نظروا بمنظار الحياة الجديدة التي استغرقتهم ألوانها الكثيرة وزخرفها، واشتباك تيارات الثقافة فيها، وتنوع معارفها، فحمّلوا شعرهم تبعة التعبير عن

---

[١] – *المصدر نفسه* ١٠٦.
[٢] – *البلاغة تطور وتاريخ* ٣٧٢.
[٣] – *المرجع نفسه* ٣٧٥.
[٤] – *الحركة الشعرية زمن المماليك* ١٢١ ــ ١٢٥.
[٥] – *انظر شرح الكافية البديعية* ٥٧ ــ ٣٣٣.
[٦] – *انظر خزانة الأدب لابن حجة الحموي* ٤٦٩ ــ ٤٧٠.

هذا كله، في معانيه وألفاظه. فكان من ذلك أن بدأ الشعر يبعد، في إنشائه عن المنطقة الحارة والفطرة الحية والإحساس القريب الواضح، إلى خطاب العقل والتفلسف والإمعان في التجريد والتشخيص، والكلف بالتحبير والتلوين، مما يعود الكاتب أو الشاعر فيه إلى لغة الكتاب الذي يقرؤه لا إلى الحياة التي يحياها والواقع الذي يلامسه(١).

ولم يكن البلاغيون والنقاد سائرين وحدهم في هذه الطريق، وإن كانت جهودهم فيها أكثر من غيرهم، وإنما كان يسير معهم الأدباء والشعراء، سواء من كان منهم ناقداً أم على صلة بالنقد والبلاغة أم لم يكن، وذلك لأن العصر المملوكي كان من عصور البديع، أو صار البديع الهواء الذي يتنفسه شعراؤه وأدباؤه ونقاده على حد سواء عامة، ولم يعد يستحسن الشعر أو النثر إلا بقدر ما فيهما من فنون بديعية، ولأن الشاعر والأديب إنما يتوجهان إلى أبناء عصرهما قبل أية فئة أخرى، لينالا إعجابهم بعد أن يرضياهم فتسمو منزلتهما، ويشار إليها بالبنان.

وفضلاً عما سبق لابد من الإشارة إلى بعض المؤثرات المهمة التي أسهمت في دفع الناس في ذلك العصر نحو البديع، ولعل أكثرها أهمية مقامات الحريري الذي غدت ركيزة أساسية في هذا المجال، حتى قال أشياخ الأدب: ما حفظ المقامات أحد ونسيها إلا نظم ونثر(٢). وكذلك القاضي الفاضل الذي لا يقل دوره في شعره ونثره عن دور المقامات في توجيه الناس نحو الصنعة عامة، ونحو التورية خاصة. ويكفينا دليلاً على ذلك ما أورده صلاح الدين الصفدي عنه في مواطن كثيرة من كتابه (نصرة الثائر على المثل السائر)(٣)، وكيف جعله نظيراً للمتنبي، ثم فضله عليه(٤)، كما ينبغي أن نشير أيضاً إلى دور أبي تمام(٥) والمتنبي(٦) ومهيار(٧) والمعري(٨)، وإلى دور كتاب الدواوين، مثل ابن العميد

---

(١) - *ألوان ٧٧ ــ ٧٨ .*

(٢) - *الغيث المسجم في شرح لامية العجم ١/١٥٨ .*

(٣) - *انظر على سبيل المثال في ٥١ ــ ٥٢ ــ ٥٣ .*

(٤) - *نصرة الثائر على المثل السائر ١٧٠ ــ ١٧٦ .*

(٥) - *الفن ومذاهبه في الشعر العربي ٢١٩ .*

(٦) - *المرجع نفسه ٣٠٣ .*

(٧) - *المرجع نفسه ٣٥٥ .*

(٨) - *المرجع نفسه ٣٧٦ .*

والصاحب ابن عباد والصابي[1] وأبي بكر الخوارزمي[2] وبديع الزمان الهمذاني[3] وغيرهم.

ومن الضروري أيضاً أن نضيف دور أهل العصر المملوكي أنفسهم الذين عنوا بجميع آدابهم شعراً ونثراً في دواوين وكتب بلغت الألوف، وذلك أنهم كانوا يضعون أنفسهم على قدم المساواة مع كبار شعراء العربية وأدبائها على مدى العصور، وكانوا يفضلون أحياناً بعض رجالاتهم عليهم كما مر بنا قبل قليل، وهذا دفعهم إلى أن يسابقوا أسلافهم، ويحاولوا أن يسبقوهم، وأن يصلوا إلى ما لم يصلوا إليه، وكأنهم في هذا مدفوعون بقول المعري الشهير[4]:

وإني وإن كنت الأخير زمانه لآت بما لم تستطعه الأوائل

ولكنهم وجدوا أن المعاني قد سبق إليها الأسلاف[5]، فلم يبق أمامهم سوى جانب الشكل، فجعلوا للبديع منه الحظ الأوفى، ورأوا في فنونه ميداناً خصباً، انطلقوا فيه بأقصى ما يستطيعون وبذلوا في سبيل ذلك جهوداً جبارة سنرى صورة واضحة لها في أثناء دراستنا لجانب التصنع البديعي عند ابن الوردي وصفي الدين الحلي، وإلى جانب ذلك لم يستسلموا في ميدان المعاني، وإنما حاولوا جاهدين أن يصلوا إلى المعاني المبتكرة التي لم يسبقوا إليها أحياناً، وعدوا وصول أحدهم إلى واحد منها فتحاً مبيناً لندرته وصعوبته، لأن السلف في رأيهم لم يترك للخلف شيئاً.

كما أن نقدهم بوجه عام قد اتسم بالشكلية والاهتمام بظاهر النظم وثوبه الخارجي والسطحية والانسياق نحو اللفظية، فلم يحكم على الألفاظ أو التراكيب أو التشبيهات من زاوية التجربة الكلية، الأمر الذي أسهم في المبالغة بالبديع والتكلف له تحقيقاً لجمال الشكل. وفضلاً عما تقدم يجب أن نضع في الحسبان أيضاً تأثير الحياة الاجتماعية وما سادها من تأنق وتكلف في أساليب الخطاب واللباس والمأكل والمشرب والمسكن وغير

(1) – *الفن ومذاهبه في النثر العربي ١٩١ وما بعدها.*
(2) – *المرجع نفسه ٢٣٠.*
(3) – *المرجع نفسه ٢٣٨.*
(4) – *شروح سقط الزند ٢/٥٢٥.*
(5) – *الحركة الشعرية زمن المماليك ٤٣٨.*

ذلك، وتأثر ازدهار الصناعة والتجارة والعمران والفنون ولا سيما (الأرابيسك)، وما أوجده هذا الازدهار من منتجات تميزت بالإفراط في الصنعة والتجميل، ونجد هذا واضحاً فيما ثناه عن العصر المملوكي، وضمته المتاحف والقصور والمساجد والأسواق والسوار والقلاع وغير ذلك مما نستطيع أن نجده في أية مدينة عامة من مدن مصر والشام والحجاز.

أشرنا إلى ما سبق لأهميته وضرورته في دراسة أدب هذا العصر وتقويمه، ولأن الأدب لا يمكن أن يدرس إذا عزل عن ظروف عصره كما قالت الكاتبة الفرنسية مدام دي ستايل[1]، وليتضح لنا سبب ذلك الجنوح نحو هذا الغلو في التصنع لدى شعراء العصر المملوكي، وليس ابن الوردي وصفي الدين الحلي سوى نموذجين لهم، نرى فيهما روح العصر واضحة جلية. وقد درستهما في فصلين مستقلين بعد أن مهدت لهما بمدخل عرضت فيه عرضاً عاجلاً مسيرة التصنع في الأدب العربي منذ الجاهلية إلى العصر المملوكي، والأسباب المتنوعة المتداخلة التي أدت إلى تعاظمه، وزيادة تعقيده، وقيمه الجمالية، وصلاته الوثيقة بحيوات العصر المتنوعة، ثم أنهيت الكتاب بخاتمة أجملت غايته.

وبعد فإني لأرجو بذلك أن أكون قد وقفت في إضافة لبنة في صرح المكتبة العربية، والله الموفق.

حلب في ١/١/٢٠٠٤

د/أحمد فوزي الهيب

**

---

[1] - *مقالات في تاريخ النقد الأدبي ٤٥٤.*

المدخل

مسيرة الصنعة
من الجاهلية إلى العصر المملوكي

الحضارة الإنسانية كلٌ لا يتجزأ، تسير جوانبها المتعددة بخطى متلاحقة متشابهة في طريق واحدة صعوداً أو هبوطاً، بساطة أو تعقيداً، غنى أو فقراً. ربما يسبق جانب منها جانباً آخر يوماً أو بعض يوم، ولكنها في نهاية المطاف تصل إلى نهاية طريقها التي سلكتها، قوية كانت أو ضعيفة، وهكذا كان الشأن في الحضارة العربية الإسلامية، بدأت بسيطة نقية صافية في جميع جوانبها ومظاهرها، في العقيدة والعبادة والفكر، وفي الأدب والشعر وفي الطعام واللباس والبناء وغيرها، يتمثل ذلك في مسجد الرسول(ﷺ) وسيرته وحياة خلفائه وأصحابه، ولكن هذه البساطة كانت من النوع السهل الممتنع، إذ كان يقابلها غنى عظيم في المضمون، روحاً ونفساً وأصالة.

ومثلما يبدأ النهر من منبعه صافياً رقراقاً زلالاً، ثم ترفده الروافد والينابيع، فتغزر مياهه، وتزداد سرعته، وتبعد المسافة بين ضفتيه، ولكنه مع ازدياد غزارته، نجده في كل خطوة يخطوها يفقد شيئاً من صفائه الأول الذي تميز به عند منبعه. مثل ذلك مضت السنون بالحضارة العربية الإسلامية عبر القرون، فازدادت غنىً وثراءً، وتنوعت مظاهرها، وتعقدت في جميع المناحي: العبادة والفكر والسياسة والأدب والمسكن والملبس والمطعم، ولكنها فقدت مع هذا التنوع ذلك الصفاء الذي تميزت به في عهدها الأول. أعطى الناس في البداية عنايتهم كلها للمضمون، ثم أعطوا الشكل بعضها والمضمون أكثرها، ثم ازدادت عنايتهم بالشكل على حساب المضمون شيئاً فشيئاً، حتى تساوتا، ثم سبقت العناية بالشكل عنايتهم بالمضمون، وازداد ذلك حتى غدا المضمون تابعاً للشكل، وبذلك تحولت الوسيلة إلى غاية، والغاية إلى وسيلة. نجد تلك القاعدة مطردة دائماً في جميع نواحي الحياة، وفي جميع الحضارات والأمم قديماً وحديثاً، فالثياب مثلاً اتخذها الإنسان الأول من جلود الحيوانات، ليستر عورته، ويقي نفسه البرد والحر، من غير أن يهتم بجمال شكلها، لأنه كان يهتم بالغاية فقط، ومضى به الزمن، فصار يعنى بشكلها شيئاً فشيئاً، من غير أن ينسى غايتها الأصلية ستراً ووقاية، ثم خطا به الزمن خطوة أخرى، نسي فيها الغاية الأولى من الثياب تماماً، وما عاد يذكر سوى الناحية الجمالية منها أو شكلها، فاتخذ ثياباً كاسية

عارية، لا تستر ولا تقي، وإنما تزيد الجمال إثارة وفتنة. وهكذا كان الأمر في جميع نواحي الحضارات الإنسانية، ومنها الحضارة العربية، فهذا إيوان الخليفة العباسي الأمين بن الرشيد فائح فاسح، يسافر فيه البصر، جُعل كالبيضة بياضاً، ثم ذُهِّب بالإبريز المخالف بينه باللازورد، ذو أبواب عظام ومصاريع غلاظ، تتلألأ فيها مسامير الذهب، قد قُمِّعت رؤوسها بالجوهر النفيس، وفدُ فرش كأنها صبغ الدم، ونُقِّش بتصاوير الذهب وتماثيل العقيان، ونُضد فيه العنبر والكافور وعجين المسك والتزايين[1]. هكذا كان إيوان الأمين الذي كان يستقبل الناس والشعراء فيه، ليسمع منهم أشعارهم، فلا عجب إن تأثرت أشعارهم بذلك البذخ والزينة، فتزينت بأبهى الحلل، لتناسب البيئة التي أنشدت فيها، ووصفتها ومدحت صاحبها. ولم يكن الأمين بدعاً في ذلك، فهذا الخليفة العباسي الواثق بالله أيضاً، كانت داره ملبسة الحيطان بالوشي المنسوج بالذهب، وكان يجلس على سرير مرصَّع بالجواهر، وعليه ثياب منسوجة بالذهب، وإلى جانبه مغنية اسمها (فريدة) تغنيه، وعليها مثل ثيابه[2]. وسار في هذا الطريق أتباع الخلفاء من أمراء ووزراء وقادة وأغنياء في بغداد وغيرها، من الهند شرقاً إلى الأندلس غرباً، فهذا الوزير المهلَّبي كان إذا أراد أكل شيء بالمُلعقة كالأرز واللبن، وقف من جانبه الأيمن غلام معه نحو ثلاثين ملعقة زجاجاً مجروداً، فيأخذ منه ملعقة يأكل بها من ذلك اللون لقمة واحدة، ثم يدفعها إلى غلام آخر قام من الجانب الأيسر، ثم يأخذ أخرى، فيفعل بها فعل الأولى، حتى ينال الكفاية، لئلا يعيد الملعقة إلى فيه دفعة ثانية[3]. وهذا أيضاً عضد الدولة في شيراز يبني قصراً مؤلفاً من ثلاثمئة وستين حجرة، ليجلس كل يوم في واحدة إلى الحول[4]. وأما في الأندلس، فحدّث ولا حرج عن الغلو في كل شيء، وهل أضاعها إلا هذا. وحتى الموت الذي يجب أن تدفع العظة منه الإنسان إلى الزهد والبساطة، قد امتد الغلو إليه، فقد كُفن تميم بن المعز عند موته عام ٣٧٥ هـ بستين ثوباً[5].

من الطبيعي أن يؤثر هذا الغلو والتعقيد في الشعر العربي تأثيراً كبيراً، لأنه جانب من جوانب الحضارة، ومظهر من مظاهرها، ولابد من أن ينال

(١) – *الفن ومذاهبه في الشعر العربي* ١٧٢.
(٢) – *المرجع السابق* ١٧٣.
(٣) – *المرجع السابق* ٢٧٩.
(٤) – *المرجع السابق* ٢٧٨.
(٥) – *وفيات الأعيان* ٣٠٣/١.

الفرع ما نال الأصل من تطورات وتغيرات. كما أن الشعراء لم يكونوا في معزل عن ذلك، وإنما كانوا غارقين فيه إلى الأذنين معايشة لصيقة ليل نهار.

لم تكن الصنعة بعيدة عن الشعر العربي في العصر الجاهلي، وإنما كان الشعراء يجمعون بينها وبين الطبع بتوازن واعتدال، وكان المضمون هو الأهم والمقدم والأول، ثم تأتي الصنعة بعده في المرتبة وفي دائرة الاهتمام، وعلى الرغم من أن الشاعر الجاهلي كان يُعنى بهما عناية تجعل بعض قصائده تستغرق منه حولاً كاملاً، مثل حوليات زهير بن أبي سلمى، فقد ظل يوزع عنايته هذه توزيعاً مناسباً، لا يجور فيه مضمون على شكل، ولا شكل على مضمون، إذ إن الغاية بقيت غاية، والوسيلة بقيت وسيلة، شأنها في ذلك شأن حيوات العصر الجاهلي والعصر الإسلامي الذي أتى بعده بساطةً وصفاءً. وكما تطورت بعد ذلك الحضارة العربية بجميع حيواتها في القرن الثاني وما تلاه من قرون، وخاصة في العصر العباسي لأسباب كثيرة دينية وفكرية واقتصادية وسياسية واجتماعية وقومية، تطور الشعر العربي، وازداد غنى مضموناً وشكلاً، على أيدي شعراء كبار، يُعَدُّ كل منهم قمة في عصره، مثل جرير والفرزدق والأخطل وبشار وأبي نواس ومسلم بن الوليد والبحتري وابن الرومي وأبي تمام والمتنبي وغيرهم. وكان شعر كل منهم يمثل المرحلة الحضارية التي عاش صاحبه فيها خير تمثيل، كان صورة عنها عامة، لأنه عبّر عن مشاعر أهلها، وحرص على أن ينال إعجابهم ويحظى باستحسانهم.

بيد أن سير الحضارة العربية لم يستمر في طريقه السوي، وإنما انحرف مساره، إذ تحولت لديه الوسيلة إلى غاية كما رأينا لدى الأمين والواثق والمهلبي وغيرهم، ومن البديهي أن يتبعه الشعر في تحوله هذا، فابتعد شيئاً فشيئاً عن المضمون الذي هو الأصل، والذي كان يجب أن يزداد غنى وعمقاً وتنوعاً وآفاقاً مستفيداً مما وصل إليه العقل العربي من ثراء، وانحرف إلى الشكل، ومال إليه ميلاً، كان يزداد في كل يوم حدة، تدفعه إلى ذلك رغبة جامحة في استعراض ما لدى أصحابه من علوم وإمكانات، وفي التفوق والتحديث، وأن يصل به أصحابه إلى ما لم يصل إليه سابقوهم. ولعلنا نجد ذلك أول ما نجده لدى المعري واضحاً جلياً، وخاصة في لزومياته التي انطلق فيها من قوله: [1]

وإني وإن كنت الأخير زمانه ... لآت بما لم تستطعه الأوائل

---

[1] - *سقط الزند ٢/٥٢٥.*

إنه لم يسلك طريق المعاني ليأتي بما لم يستطعه السابقون، وإنما سلك للوصول إلى تلك الغاية طريق الشكل، فألزم نفسه في لزومياته بثلاث كلف لم يلتزمها أحد من قبل: الأولى أنها تنتظم حروف المعجم عن آخرها، والثانية أن يجيء رويها بالحركات الثلاث وبالسكون بعد ذلك، والثالثة أنه لُزم مع كل روي فيها شيء لا يلزم من باء أو تاء أو غير ذلك من الحروف[1]، فضلاً عن ضروب أخرى من التصنع. وهذا الذي ألزم به المعري نفسه، قد أثر تأثيراً سلبياً في معاني لزومياته التي غدت معادة مكررة وعظية مباشرة، على أن إمكانات المعري الهائلة العقلية والعلمية واللغوية والأدبية وذاكرته الأسطورية، خففتا من قتام غلوه في تصنعه، وأضفتا على لزومياته هالة من الإعجاب، جعلتها مَعْلَماً بارزاً من معالم الأدب العربي، وجعلت الناس منذ زمانه إلى زماننا، يعنون بها ويتغاضون عما فيها من تصنع معقد، ويلهجون بذكره وذكرها، كما اتخذها من بعده بعض الشعراء مثالاً يحتذونه، واتخذوه قدوة من غير أن يكون لهم إمكاناته وقدراته. ولم يكتفوا بذلك، وإنما ازدادوا في ميلهم إلى جانب الشكل والتصنع فيه ميلاً كبيراً، تنوعاً وكثرة واختراعاً، حتى أصبح التصنع الهواء الذي يتنفسه الأدباء عامة، إذ دخل أساليبهم مع الحروف والألفاظ، بل قبلها[2]، وغدا الشعر صناعة لفظية بعد أن كان قريحة فطرية[3]، لأن الشعراء قد أفرطوا في تجميل شعرهم بألوان التصنع وأصباغ المحسنات، وكان حظ المعنى دون حظ اللفظ، وكأنهم قاسوا الجودة بمقياس التصنع، وتنافسوا في التلاعب بالألفاظ، وعدّوا ذلك مجال مهارة ولياقة، وكثيرٌ من الباحثين سمى هذا الشعر شعر الألفاظ والزينة، كما سمى عصره عصر البديع[4]. وقد اتخذ هؤلاء الشعراء من المعري ومن غيره من الشعراء والأدباء، وخاصة الحريري وطريقته نموذجاً يُحتذى، لأنه أتى في مقاماته من عجيب الصنعة اللفظية واللعب بالألفاظ بما شهد له بمهارته وإعجازه في هذا الفن النحاة واللغويون في عصره والعصور التي تلته، وحاول مقلدوه بدافع

---

(١) – *اللزوميات* ١/٣٧ .

(٢) – *النقد الأدبي في القرن الثامن* ١٨٦ .

(٣) – *تاريخ آداب زيدان* ٣/١٢٢ .

(٤) – *الأدب في العصر المملوكي للفقي* ١٢٦ .

الإعجاب المفرط به أن يأتوا من ضروب البديع بما أتى[1]، وكثير منهم عمد إلى ألوان البديع يحشو منها في شعره ما استطاع، ويخضع شعره لقواعدها وقوانينها[2]، مثل القاضي الفاضل والعماد الكاتب وابن الفارض والحلّي وابن الوردي وغيرهم، وقد زاد في هذا الشغف بالتصنع، لدى الفاطميين والأيوبيين ثم المماليك، الروح التي كانت سائدة آنذاك، والتي نجدها واضحة في المبالغة الكبيرة المسرفة في الزخرفة والتزيين والتلوين وغير ذلك، مما نجده في الأبنية الضخمة الدينية مثل المساجد، والمدنية مثل القصور، والحربية مثل القلاع والحصون، وفي الملابس والأدوات والسجاد وغير ذلك. كما نجد إلى جانب هذا الترف المادي ترفاً عقلياً، وصل إليه العالم العربي الإسلامي في آخر القرن الرابع وما بعده، الأمر الذي لابد من أن يظهر في الأدب والمقاييس الذوقية والجمالية في الفن والنقد[3]، وفضلاً عن ذلك لا يمكننا أن نفصل بينه وبين طبيعة الفن الإسلامي الذي قام على المنظور المسطح، هذا المنظور الذي لا يهتم بالبعد الثالث للصورة، ومن ثم يميل إلى التجريد، وإلى ملء الفراغ بعناصر كثيفة، وربما تمثل لنا ذلك في فن الرقش العربي، (الأرابسك)، حيث نرى العناصر الهندسية المجرَّدة فيه، تلتحم بانسجام مطلق مفروشة في جميع أنحاء رقعة التصوير، لا تترك مجالاً لثغرة، وإذا علمنا أن (الأرابسك) يقوم على قوانين من النظام والتساوي والتوازن والتلازم والتكرار والتغيير، أمكننا أن نجد مفتاح الدرب الضيق الذي يفضي بنا إلى الأساس المشترك في الفن العربي، حيث نتبين أن الشعر الجميل صار في عرف النقاد والبلاغيين العرب، ينطوي في أساسه على صورة أو عدة صور، وعندئذ سنجد تلك القوانين التي تكمن خلف الإيقاع، تتمثل بأسمائها أحياناً (النظام ــ التساوي ــ التكرار)، أو تتمثل بأسماء أخرى في أبواب البديع التي عرفها العرب[4]. ولعل للأوضاع السياسية التي كانت قائمة آنذاك بعض الأثر في اصطناع هذه الأساليب البديعية، لما تطلبه من حذر والتواء وتورية في مخاطبة هؤلاء الحكام خوف غضبهم أو بطشهم[5].

---

(١) – *الأدب في العصر المملوكي* ٢٦٣

(٢) – *الحياة الأدبية* ١١١.

(٣) – *تاريخ الفن العربي* ٢/٣١٦.

(٤) – *المجتمع المصري* ٤٠٧.

(٥) – *عصر سلاطين المماليك* ٤ ــ ٢/١٤٩.

←

ولاشك ــ فضلاً عما تقدم ــ في أن دور النقد في هذا التصنع المغالى فيه، يفوق دور غيره مما تقدم ذكره، لأنه اعتمد مُثُلاً أدبية عُليا، أكبَّ عليها شعراء العصر وأدباؤه عامة دراسة وحفظاً وتقليداً وتحدياً، كان منها مقامات الحريري التي شكلت إحدى الركائز الأساسية في ثقافة الشاعر والكاتب، حتى قال أشياخ الأدب: ما حفظ المقامات أحد ونسيها إلا نظم ونثر، ومنها أيضاً رسائل القاضي الفاضل ودواوين الشعراء ومجموعات الشعر ومختاراته وغير ذلك[١] كما مرَّ من قبل، ولأنه كذلك تميز بالشكلية والاهتمام بالظاهر والسطحية، وعدم الغوص في أعماق الشعر وتقويمه على أساس الفكرة الناظمة بكل أبعادها، مكتفياً بمناقشة المعنى الفرد وتشريحه بعيداً عن كيان القصيدة وبنائها الكلي، والانسياق نحو اللفظية، فلم يحكم على الألفاظ أو التراكيب أو التشبيهات من زاوية التجربة الكلية، أو من خلال الجو الشعوري الغامر في القصيدة كلها، الأمر الذي جعله يسهم في اهتمام الشعراء وانسياقهم وراء العناية بالشكل والتصنع فيه، ومبالغتهم في البديع والتكلف فيه تحقيقاً لجمال الشكل[٢]، حتى غدا البيت الواحد دليلاً على التمكن، فكثرت المقطعات على حساب القصائد لدى كثير من شعراء العصر[٣]. ولأنه ــ أي النقد ــ وقف من المعاني موقفاً دفع الشعراء والأدباء إلى صبٍّ جلِّ اهتمامهم في ناحية الشكل، الأمر الذي أدى إلى الغلو في التصنع. وهذا الموقف قد تجلّى في أمور كثيرة، نشير منها إلى أمرين اثنين:

أولهما: فكرة وضوح المعاني وسهولة الوصول إليها وضعف أهميتها، وأنها مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، القروي والبدوي، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخيّر اللفظ، وسهولة المخرج، وفي صحة الطبع وجودة السبك. فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير. وقد قالها الجاحظ[٤]،

---

[١] - *الحركة الأدبية زمن المماليك في حلب ٨٠ وما بعدهما.*
[٢] - *النقد الأدبي في القرن الثامن ٢٧٧ ــ ٢٧٨.*
[٣] - *انظر مثلاً ديوان ابن الوردي وخزانة الأدب.*
[٤] - *الحيوان ١/٤٠.*

وفهمها كثير ممن جاء بعده فهماً خاطئاً، أدى إلى رجحان جانب الشكل على جانب المضمون أو المعاني، لأنها سهلة معروفة لدى جميع البشر، مهما اختلفت قومياتهم وثقافاتهم وطبقاتهم وقدراتهم، والحق أن الجاحظ قد بنى فكرته هذه على أساس أن المعاني مبسوطة إلى غير غاية وممتدة إلى غير نهاية(١). أما الألفاظ، فهي فهي معروفة محصورة، ولذا وجب الفضل لمن كان بارعاً في المحصور الضيق من الألفاظ، لا في المبسوط الممتد من المعاني. وقد أساء بعض القدماء والمحدثين فهم ما ذهب إليه الجاحظ، وظنوا أنه يفصل بين اللفظ والمعنى، وأنه ينتصر للفظ. والحقيقة أن الجاحظ ــ كما فهمه عبد القاهر الجرجاني بحق ــ ينتصر لفكرة النظم التي لا تفصل بين اللفظ والمعنى، والتي تجعل الصياغة محك براعة الشاعر وعبقريته، بغضِّ النظر عن قدم المعنى وتردده من عصر لعصر(٢).

وثانيهما: فكرة تناهي المعاني ونفادها بعدما سبق إليها الأقدمون، إذ اعتقد كثير من النقاد والشعراء ــ وهم مخطئون ــ أن من سبقهم قد أحاطوا بمعاني الشعر كلها، ولم يتركوا لهم بقية تذكر. وهذا الاعتقاد الخاطئ نجده مبكراً في العصر العباسي، إذ وجد شعراؤه أنفسهم لا يستطيعون التطاول على معان تعارفها الناس، فكان الواحد منهم يقف على المعاني، وقد أُخذ عفوها وسُبق إلى جيدها(٣)، حتى إن محمد بن العلاء السجستاني لم يعترف لأبي تمام بمعنى انفرد به واخترعه إلا ثلاثة معان(٤)، وهو قمة شامخة من قمم الشعر العربي.

أدى هذا الفهم الخاطئ للفكرتين السابقتين إلى سريان جمود بدأ منذ القرن الرابع الهجري وأخذ يزداد مع الزمن، لما استقر في العقول من قلة أهمية المعاني، ومن أن من سبقوهم استنفدوها، ولم يعد لهم إلا أن يعيدوها مدخلين

---

(١) – *البيان والتبيين* ٤٣/١ .
(٢) – *مشكلة السرقات* ٢٢٢ ــ ٢٢٣ .
(٣) – *الوساطة* ٦٠ .
(٤) – *الموازنة* ١٣٣ .

عليها صوراً من التكلف والتعقيد، ونمضي إلى القرن السادس وما بعده، فنحس نضوب المعاني، وأن الأدب قد كاد يفقد كثيراً من قيمه الحقيقية. وهذا يعود إلى أن كثيراً من النقاد العرب لم يفهموا الأصالة الفنية على حقيقتها، كما أنهم لم يدركوا مفهوم التقليد من وجهة نظر الفن الجميل، وأن المعول عليه في الفن جمال الإخراج الذي يتوقف عليه الإحساس بجمال النموذج الفني، ذلك لأن الإبداع المطلق شيء لا وجود له، بل إن غاية الإبداع هي إخراج الفكرة في معرض جديد، بعد أن يضفي عليها الشاعر من أسلوبه وشخصيته ما يجعلها جديرة باسمه وعبقريته(١).

وبناء على ذلك أيقن الشعراء أن ميدان المعاني لا جديد فيه، فما عليهم إلا أن يأخذوا من الأسلاف معترفين غير متحرجين، وذكر ذلك ابن الوردي صراحة في قوله(٢):

وأسرق ما استطعت من المعاني … فإن فقت القديم حمدت سيري

وإن ساويت مَنْ قبلي فحسبي … مساواة القديم وذا لخيري

وإن كان القديم أتمَّ معنى … فذلك مبلغي ومطار طيري

فإن الدرهم المضروب باسمي … أحبُّ إلي من دينار غيري

والذي يهمنا هو البيت الأخير، لما يتضمنه من خطر داهم على الفنون والآداب، إذ حسب المرء أن يرى اسمه في جملة الشعراء، حتى ولو كان ما يأتي به فناً رديئاً(٣).

إن ما تقدم يقود إلى مشكلة السرقات، إذ لم يقتصر الشعراء في سرقاتهم على سابقيهم فحسب، وإنما كثر أخذ بعضهم من بعض أيضاً. والسرقات مشكلة قديمة نجدها منذ الجاهلية، ولكنها كانت فيها ساذجة بسيطة، لا تتعدى الانتحال أو الاجتلاب، ولا يستطيع الشاعر أن يتناول ما يأخذه بأدنى تغيير، ثم تطورت في العصر الأموي، إذ أخذ الشعراء يتصرفون فيها تصرفاً واسعاً، لتضيع

(١) - *مقالات النقد ٥٤ ـــ ٥٥.*
(٢) - *ديوان ابن الوردي ٢٦٤.*
(٣) - *تاريخ الشعر العربي ٤/٣٧.*

معالمها، وإن ظلت الإغارة الصريحة على شعر الآخرين موجودة، ثم نراها في العصر العباسي قد اتسعت دائرتها إلى حد كبيــر، ودخلتهــا الصــنعة الفنيــة والتحليل الدقيق للخواطر النفسية، وأصبح الشعراء يجهرون بما أخــذوا، لأنهــم يؤمنون بأن ما فعلوه، ليس إلا طريقة من طرائق الفن السليم، واتســعت أذهــان الناس لفكرة توارد الخواطر واتخاذ النماذج، وكما تعددت منابع الثقافة في ذلــك العصر ــ العباسي ــ تعددت مصادر الأخذ، فلم يعد الشعر المصــدر الأوحــد الذي يستمد منه الشعراء، بل اتجهوا إلى القــرآن الكــريم والحــديث النبــوي الشريف والفلسفة وأقوال الحكماء وغيرها من منــابع الثقافــة الموجــودة فــي عصرهم، يستمدون منها معانيهم في غير حرج أو مواربة، ومنذ ظهــور أبــي نواس أصبح الحديث في السرقات مرتبطاً بالحركات النقدية التي نشطت حــول الشعراء، مثل أبي تمام والبحتري والمتنبي، وبعد عصــر الازدهــار العباســي استشرت فتنة السرقات بين الشعراء، وازداد أوارها، مع قلة ابتداع المعاني كلما تقدم الزمن، فأخذوا يتعبدون المعاني القديمة بتمطيطها وزيادة معنى ما عليهــا، أو يوشونها بلون من ألوان البديع، أو ينقلونهــا مــن غــرض إلــى آخــر، أو يعكسونها أو غير ذلك. وبذلك أصبح الشعراء يدورون في حلقــة مفرغــة مــن معاني الأقدمين[١]، وإننا نجد في مواطن كثيرة من (خزانة الأدب)، يصرح فيها مؤلفها ابن حجة الحموي بأن هذا الشاعر قد أخذ هذا المعنى مــن ذاك[٢]، كمــا كان يبدي رأيه في القيمة الفنية لبعض تلــك الســرقات[٣]، وهكــذا أصــبحت السرقات ظاهرة أدبية كبرى في العصر المملوكي خاصة. ولعــل ممــا شــجع الشعراء على ذلك أن النقاد لم يعدوها مذمومة كلها، بل عدَّوا بعضها محمــوداً، يكون الحكم فيها مدحاً لا قدحاً، وتتمثل فيما سموه بحسن الاتباع[٤]. وقد نتج هذا كله من فكرة (تناهي المعاني ونفادها) الآنفة الذكر، والتي كان لها أثرها الكبيــر في ميل الشعراء إلى جانب الشكل، والعناية به على حساب العنايــة بالمعــاني التي هي في الحقيقة تتردد وتتولد دائمــاً[٥]، وأن الشــعراء لا يتمــايزون فــي أصولها، بل في تفاصيلها، لأن الشاعر قد يقع له من تفصيل المعنى مــا يثيــر

(١) – مشكلة السرقات ٨٤ ــ ٨٥.
(٢) – خزانة الأدب ٢٧٥ .
(٣) – المصدر نفسه ٢٥٦ .
(٤) – المصدر نفسه ٤٠٩ .
(٥) – العمدة ١٨٣/٢ .

إعجابنا، وخاصة إذا كان صادراً عن تجربة ومعاناة، الأمر الذي يكسبه خصوصية، تختلف باختلاف نزعات البشر واستعداداتهم ومشاعرهم تجاه المعنى الواحد، وإن تشابهوا في أصول طبائعهم، الأمر الذي يجعل كل معنى يحمل طابع صاحبه ويتصف بالأصالة[1]. وهذه الحقيقة كان ينبغي أن تدفع شعراء العصر المملوكي إلى أن يلجوا آفاقاً واسعة ثرية غنية أصيلة، إلا أننا نراهم يقفون عند شواطئها، ويفهمونها فهماً خاطئاً ملامسين جزئيات المعاني، يوجهونها توجيهاً مختلفاً عمّا اعتاده سابقوهم، إنهم أرادوا بالجديد المبتكر غير المسبوق، واندفعوا في ذلك، وصرحوا به كثيراً، مثل قول ابن الوردي[2]:

إن قال صف لي عذاري وصف مبتكر ووجنتي: قلت خذ يا صنعة الباري

هذا عذارك نمّام ومسكنه نار بخديك والنمّام في النار

وحرص الشعراء على أن يأتوا بهذا المبتكر الذي وصلوا إليه في رأيهم، حتى وُصف بعضهم بأنه كثير المخترعات[3]، وكان الواحد منهم إذا وصل إلى جديد ــ حسب منظور عصره ــ تسابق إليه الشعراء ليأخذوه منه، بعد أن يضيفوا عليه شيئاً ما حتى يستحوذوه، ونجد ذلك واضحاً فيما رواه ابن حجة الحموي في خزانته قائلاً: إن النكتة في (باقل) من اختراعات ابن العفيف فإني لم أجد أحداً مما تقدمه ألمَّ بها، ولكن ما صبر "ابن نباتة" عنها لحسنها فقال....، وكذلك ما صبر ابن الوردي عنها حتى قال[4]:

وبي أغيد من حسنه البدر خائف على نفسه والنجم في القرب مائل

فلو رام قسٌّ وصف باقل خدّه لعيّرَ قساً بالفهاهة باقلُ

ولو نظرنا إلى هذا المبتكر الذي حاولوا الوصول إليه نجد أن معظمه كان في ميدان التصنع البلاغي، أو البديعي، بعدما اتسع مدلول كلمة البديع، لأنهم رأوا فيه الميدان الأرحب الذي لم يلجه الأوائل إلا بالقدر الذي يخدم معانيهم وأفكارهم وعواطفهم وأصالتهم وإبداعهم. إنهم رأوا فيه مجالاً خصباً يثبتون فيه

(1) – *في النقد الأدبي* ١٨٢ .
(2) – *ديوان ابن الوردي* ٢٢٥ ــ ٢٢٦ .
(3) – *الضوء اللامع* ١٣/٤ .
(4) – *خزانة الأدب* ٢٤٧ .

ذواتهم وتفوقهم وسبقهم لأسلافهم، ونجد ذلك واضحاً في مقدمة ابن الوردي لمجموعته الشعرية التي سماها (الكلام في مئة غلام)، والتي تغزل فيها بمئة غلام على الرغم من أنه ــ كما تروي كتب التاريخ والتراجم ــ تقي ورع لا يشك في خلقه ودينه. قال: إني التقطت من بنات فكري النبذة التي أكثر معانيها مبتكر، وغالب اقتباسها وتضمينها لم تتقدمني به الفكر[١]، حاول الشاعر فيها أن يتفوق على من سبقوه من شعراء التغزل، بما فيهم أبو نواس ووالبة بن الحباب وحمّاد عجرد ومطيع بن إياس بالرغم من مجونهم وعفته، إنه تفوق عليهم بعدد من تغزل بهم، والذين قد بلغوا المئة، وهل تغزل سابقوه بهذا العدد؟ وإلى جانب تفوقه العددي، أراد أن يتفوق من حيث المعنى، فتغزل بمن لم يتغزلوا به، وبما لا يمكن مهما فكروا أن يصلوا إليه، إذ تغزل بغلمان ذوي صفات منفرة قبيحة، مثل العور والحدب والعمى[٢]، فضلاً عن صفات أخرى، مثل حاجب وشاهد ونحوي ومعلم وفقير وتاجر وعطار ونجار وغير ذلك[٣]، وحتى ينفي عن نفسه أي ظن سيئ، قال في مقدمة مجموعته هذه أيضاً: ولعمري ما أنصفني من أساء بين الظن، وقال عني كيف رضي مع درجة العلم والتقوى بهذا الفن، فالصحابة رضي الله عنهم كانوا ينظمون وينثرون، ونعوذ بالله من قوم لا يشعرون، وما كل متهالك هالك، .... فهذا وأشباهه من نظم الصبا، ومما قلته في أول العمر تأدباً لا تكسباً[٤]. إنه ولج هذا الباب إذن ليثبت تفوقه وقدرته فقط، ولم يكتف ابن الوردي بسبقه هذا، وإنما أردفه بسبق آخر في مجموعة أخرى، سماها (الكواكب السارية في مئة جارية). ومما قاله في مقدمتها أيضاً: (فقد شفعت الكلام على مئة غلام بالكواكب السارية في مئة جارية، ونظمتها في أحسن سلك، وقلت للمعترض هذه بتلك...)[٥]. سار فيها على منوال سيره في سابقتها من حيث العدد والشكل والمضمون. ولم يكن بدعاً في ذلك، بل سار معه كثيرون من الشعراء، مثل الصفدي في مجموعة الشعري الذي سماه (الحسن الصريح في مئة مليح)[٦]، وابن دفتر خوان الذي أوصل

---

(١) – *ديوان ابن الوردي ٤٤٠.*

(٢) – *المصدر نفسه ٤٥٧.*

(٣) – *انظر المصدر السابق ٤٤٠ وما بعدها.*

(٤) – *المصدر نفسه ٤٤٠ ــ ٤٤١.*

(٥) – *المصدر نفسه ٤٥٩.*

(٦) *نشر دار سعد الدين، دمشق ٢٠٠٣ ت. أحمد فوزي الهيب.*

عدد من تغزل بهم إلى الألف[1]. إننا نرى أن الشعر تحول عندهم إلى نظم، إلى عمل واع، يسبقه، ويرافقه جهد مضن، وتفكير مجهد، وتخطيط دقيق، وخطوات منظمة، وهدف واضح يسير إليه الشاعر سيراً حثيثاً، يريد به أن يحقق ذاته ويثبتها، وأن يكسر أسطورة تفوق القدماء وقدسيتهم، وأن يضع أدبه على قدم المساواة مع نتاج العصور السابقة، فلا تتفاوت المنزلتان إلا بما يكون لكل منهما من تميز فني، وهذا هو الصفدي يقرر بوضوح أن أدباء عصره قد بلغوا الرحال[2]. وهذا ما هدفوا إليه. ولكن هل وفقوا إلى ذلك؟ وما مدى صحة ادعائهم هذا؟، وما قيمة هذا الذي قالوه من شعر إذا ما قورن بما قاله مسلم بن الوليد والبحتري وأبو تمام وغيرهم؟. لعل الصفحات القادمة تجيب عن هذا التساؤل.

وفضلاً عما رأيناه من محاولات الشعراء الجزئية البسيطة الباهتة للتغلب على مشكلة استنفاد الأقدمين للمعاني، فإنهم وجدوا طريقاً أخرى للتغلب عليها، وهي ميدان الصياغة الشعرية والتجديد في أساليب الأداء، لقد رأوها ما تزال متسعة، فتنادوا إليها، وعدوها فتحاً لم يسبقوا إليه، وأنهم بها قد بلغوا الغاية التي لا تسامى[3]. إن الأصل أن يوزع الشاعر جهده بين المضمون والشكل توزيعاً عادلاً، فيعطي كل ذي حق حقه، لأن لكل منهما أهميته التي لا يمكن أن تغني عنها العناية بالآخر، وعبّر عن تلك الفكرة (سانتيانا) من وجهة نظر علم الجمال، فقال: يتألف التأثير الرئيس للغة من المعنى، أي مما تعبر عنه من أفكار، إلا أن التعبير يستحيل بدون العرض، ولا بد للعرض أن يكون له شكل ما، وهذا الشكل الذي يأخذه وسيلة، هو ذاته أحد العناصر التي يتألف منها تأثير اللغة، فالشعر إذن ليس موضوعاً فحسب، وليس شكلاً فقط، إنما هو صورة عامة يتلبس فيها الشكل بالموضوع، ويلتحمان في إطار واحد، هو الشعر نفسه، بحيث لا يمكننا إدراك ما فيه من جمال إلا وهو على تلك الحالة، تماماً كما لا نستطيع أن ندرك جمال غروب الشمس بعيداً عن الأفق، ولونها عند الغروب، وتلك المؤثرات المختلفة التي تحيط بالمنظر كله[4]، وهكذا نجد أن الفصل بين

---

(1) *لم يزل مخطوطاً.*

(2) *نصرة الثائر* ٣٣١ .

(3) *النقد الأدبي في القرن الثامن* ٣١٠ .

(4) *اتجاهات الشعر* ٥٣٣ ــ ٥٣٤ .

المضمون والشكل في الشعر للدراسة فحسب، لأنهما مرتبطـان معـاً ارتباطـاً عضوياً كاملاً، مثل ارتباط الروح بالجسد، وأن الفكرة في الشعر، وفـي غيـره أيضاً، لا يمكن أن تبرز إلا من خلال الصورة التي يضعها فيها الشاعر، ومـن خلال لغته التي يجعلها إطاراً لها.

ولكن هذا لا يعني أنهما ــ أي المضمون والشـكل ــ قـد اقتسـما جهـد الشعراء قسمة عادلة بصورة دائمة، أو أنهما يؤثران على السامع أيضـاً تـأثيراً متعادلاً، وإنما نستطيع أن نقول: إنهما يجتذبان أكبر عدد من المعجبـين، هـذا يتفاعل مع جانب، وذلك مع آخر، إنها إشعاعات كثيرة تلك التـي تصـدر مـن الطاقة الهائلة الكامنة في العمل الأدبي، وكلٌّ منا يتلقى مـن هـذه الإشـعاعات بمقدار استعداده للتفاعل وتبادل الفهم والتفاهم[١]. وعلى الرغم من تنوع مواقـف أهل العصر المملوكي من جوانب الشكل، فقد مال أكثرهم نحوه مـيلاً عظيمـاً، وقد شجعهم على ذلك النقاد الذين اتسم نقدهم بالشـكلية والسـطحية، والعنايـة بالمعنى الواحد بعيداً عما سبقه أو لحقه من معانٍ، وعن دوره الذي يؤديـه فـي البناء الكلي، والروابط التي تجمع بينه وبين غيره مما يتألف منه العمل الأدبـي، وفضلاً عن دوره الذي يؤديه في البناء الكلي، والروابط التي تجمع بينـه وبـين غيره مما يتألف منه العمل الأدبي، وفضلاً عن ذلك فقد عُني كثير مـن هـؤلاء النقاد بالتصنع المعقَّد، واتخذوه مذهباً فنياً، تذوقوا الشعر مـن خلالـه، وغلبـت عليهم اتجاه مدرسة القاضي الفاضل وضياء الدين بن الأثير، وقـد كـان لكـل منهما كثير من الأتباع والتلاميذ[٢]، الأمر الذي كان لـه دوره الفعال فـي دفـع عجلة التصنع والغلو فيه إلى الأمام بقوة وسرعة على الرغم مـن وجـود آراء نظرية لبعض النقاد تحث على الاعتدال، مثل الصفدي[٣] وابـن الـوردي فـي قوله[٤]:

إذا أحببتَ نظـمَ الشـعرِ فـاخترْ لنظمـكَ كـلَّ سـهلٍ ذي امتنـاعِ

ولا تكثـرْ مجانسـةً ومكِّـنْ قوافيـهُ وكلْـهُ إلـى الطبـاعِ

---

(١) *الأدب وفنونه* ٣٠.

(٢) *تاريخ النقد العربي* ٣٢٨/٢.

(٣) *النقد الأدبي في القرن الثامن* ٤٢٨.

(٤) *ديوان ابن الوردي* ٣٩٥.

وذلك لأن هذه الآراء لم تكن ــ عامة ــ سوى آراء نظرية، لــم يطبقهــا أصحابها أو غيرهم إلا نادراً، أو في انتصارهم لمذهب دون مذهب[١].

مضى أصحاب البديع منذ ابن المعتز يحاولون أن يضيفوا إلى فنونه التــي أشار إليها وسجلها فنوناً جديدة، حتى إذا أصبحنا في العصر المملوكي وجدناهم يشققونها، ويفرعون منها، ويضيفون إليها، ويسعون إلى الإكثار منهــا، ويطلــق بعضهم أحياناً اسم الباب على الشاهد الفرد الذي قد لا يجد له ثانيــاً، كمــا قــد يطلق على الباب الواحد عدة أسماء، وليس من فرق بينها إلا تعداد الأسماء، أما المضامين فواحدة، وقد أدى ذلك إلى انشغال النقاد وعلماء البديع بهذه الأســماء والمسميات، دون نقد الكلام وبيان جوانب الملاحــة والحســن أو القــبح فيــه، واختلطت في أبواب البديع محسنات اللفظ والمعنى والوزن والموســيقا والــنظم والتأليف بالموضوعات والسرقات المعنوية، حتى إنها استوعبت في النهاية كــل ما قام في دراسته النقد من قضايا وموضوعات أُفردت وبُوّبت أبواباً[٢]. وكــأن الموضوع قد تحول إلى تكاثر بالأرقام، ولم يلبث أصحاب البديعيات أن ظهــروا مضمنين وممثلين في كل بيت من أبيات كل منها فناً من فنون البــديع، والتــي بلغوا بها أكثر من خمسين ومئة فن[٣] نستطيع أن نرى منه أربعين ومئــة فــي (الكافية البديعية) للحلي، واثنين وأربعين ومائة في (خزانة الأدب) للحموي[٤].

إن ما تقدم حوّل البديع إلى تصنع معقد وتكلف وقوالــب جامــدة وحيــل لفظية، وصيّر الشعر مهارة خاضعة لعمل فكري واع، وأبعــده مــن أن يكــون تعبيراً عن حالة وجدانية صافية، أو تجربة صادقة، وصارت غاية أصــحابه أن يصلوا فيه إلى نكتة بلاغية لم يصل إليها أحد من قبل، وخاصة أنهم معتقــدون أن المعاني قد سبقوا إليها . وصحيح أننا نجد في أحيان كثيرة غلبــةً للصــنعة البديعية عند أبي تمام والمتنبي، ولكننا نجد إلى جوارها وجــود عناصــر فنيــة أخرى، تشترك معها في إقامة بناء فني كامل قائم على الجهد والإبداع، وارتيــاد آفاق جديد من آفاق المعنى أو الخيال، كما كانت الصنعة أيضاً عنصراً إضافياً، لا يظهر إلا مطوياً تحت رداء التجربة النفسية مظللاً بظلالهــا وإيحاءاتهــا، ولا

---

(١) *الحركة الشعرية زمن المماليك* ٤٣٧ .

(٢) *تاريخ النقد العربي* ٢/٣١٧ .

(٣) *البلاغة تطور وتاريخ* ٣٧٦ .

(٤) *انظر الكافية البديعية* ٥٧ ــ ٣٣٣، *وخزانة الأدب* ٣ــ ٤٦٢ .

يعدو أن يكون نوعاً من أنواع التلوين الذي لا يوجد إلا بعد أن توجد التجربة، ويتعمق الانفعال، وتمتلئ النفس بهذا الفيض الذي يضطرها إلى أن تقول الشعر [1].

ومهما يكن من أمر، فقد أدت تلك العوامل والمؤثرات إلى إيجاد ذوق بديعي عام، سرى بقوة في أوصال العصر المملوكي، نتج عنه أدب مشبع بالاستعراض البلاغي الذي غالى فيه أصحابه، حتى غدا غاية في ذاته، وتمكَّن في نفوس أصحابه وطباعهم تمكناً كبيراً، أعجزهم في كثرة من الأحيان عن الفكاك من أسره، لأنه دخل في نفوسهم مع الأفكار والألفاظ والتراكيب، بل ربما قبلها.

إن هذا الإلحاح الشديد على الصنعة بهذا الشكل، جعل الشعر نتاج جهد عقلي صادر عن تفكير واعٍ منظم، وهذا انحراف في فهم الشعر، وفي إدراك مهمة الشاعر، ووصول إلى العقم، ويمكن أن تجمل مظهر الانحراف في أن الشاعر عامة لم يعد يؤمن بأن الشعر تعبير عن عاطفته وتصوير لإحساسه، وإنما اعتقد أن الشعر جهد عقلي، يصدر عن التفكير الواعي المنظم[2]. إنهم فعلوا ذلك مراعاة للذوق العام، واستجابة لدواعي عصرهم ورغبة في التسلية والإمتاع والكسب، وحتى يُظهر كل منهم قدراته الفنية، ويتحدى غيره من الشعراء، ويسبقه، سواء أكان قبله زمناً أم معاصراً له، لقد كان هواهم وعواطفهم ونظراتهم الجمالية قد تطورت، حتى تبلورت على هذا الشكل المتميز عما كان قبلها، أو عما أتى بعدها، الأمر الذي يوجب علينا ألا ننظر إلى هذا الغلو في التصنع من منظار عصرنا الحديث وفهم النقاد فيه للتجديد والابتكار فقط، لأن في ذلك ظلماً لشعر العصر المملوكي وشعرائه الذين قالوا ما قالوه من شعر ليناسب عصرهم وذوق معاصريهم وآراء نقادهم، ولو لم يفعلوا ذلك لما استحسنه أحد في عصرهم، والشاعر إنما يقول ما يقول لينال به رضى سامعيه في المقام الأول، وإذا لم يجد هذا الرضى، أصيب بالإحباط، وسكت سكوت أبي الهول، وقد أشار طه حسين إلى ذلك بقوله: إن الشاعر ليس شاعراً لأنه يقول فيحسن، وإنما هو شاعر لأن قوله الحسن هذا، يمثل عواطف

---

[1] *الحركة الشعرية زمن المماليك ٤٣٨.*

[2] *ابن سناء الملك ٢.*

الذين يسمعونه ويقرؤونه، ويرضيهم ويقع من نفوسهم موقع الإعجاب[1].

لذلك يجب أن ننظر إلى شعر العصر المملوكي من منظار عصرنا، فضلاً عن منظار عصره الذي تطورت نظراته وآراؤه الجمالية وقيمه الأدبية حتى وصلت إلى ما وصلت إليه، وبذلك نقترب من الإنصاف والعدل وعدم بخس الأجداد أشياءهم، وكلنا يعلم ماذا قالت كل مدرسة في العصر الحديث عن سابقتها من الكلاسيكية إلى البنيوية والتفكيكية وما بعدها، ولا ندري ماذا ستقوله الأجيال القادمة فيما نستجيده من الشعر المعاصر. ومع ذلك فإني لا أريد أن أبرئ ساحة الشعر في العصر المملوكي مما غرق فيه من غلو التصنع المعقد المتكلف، ولكني أريد أن أخفف من غلواء الجور والظلم الذي أنزلها به بعض الباحثين بعد أن أُلقي عليه بعض الأضواء، وأشير إلى تأثره بروح العصر الذي كان يعايشه.

وتجلى التصنع في العصر المملوكي في شكلين اثنين:

أولهما: نستطيع أن نسميه بسيطاً، لأنه يُعنى بأنواع التصنع الكثيرة مفردة، يأتي بها متناثرة من غير نظام ينظمها، أو مخطط ينسق بينها، نجده ينثر الجناس والطباق والتدبيج وغيرها، ويحشدها هنا وهناك في أبيات القصائد.

وثانيهما: شكل معماري فني كلي منظم، يتبع مخططاً دقيقاً، ويعني — فضلاً عن أنواع تصنيع الشكل الأول — بالمظهر الكلي للعمل، فكأنه حديقة رسم مخططها مهندس قدير، فجعلها مرتبة، قائمة أقسامها وساحاتها على التشابه والتناظر والتكامل، ذات بداية ونظام لا تتعداه ولا تخالفه، بل تخضع له كل جزئياتها خضوعاً تاماً.

واتخذت مثالاً للشكل الأول ديوان ابن الوردي، وهو من أكبر شعراء العصر المملوكي، فدرست جانب التصنع فيه في فصل مستقل. واتخذت للثاني

(1) *حديث الأربعاء ٣٧٢/٢.*

ديوان (درر النحور في امتداح الملك المنصور) لصفي الدين الحلي درسته فـــي فصل آخر، وقد تأثر فيه بتصنع أبي العلاء المعري في لزومياته التي حاول أن يقلدها ويتحداها ويتفوق عليها، وإن لم يصرح بذلك. وهكذا كان بين العملـــين ــ اللزوميات ودرر النحور ــ تقاطعـــات وتشـــابهات واختلافـــات فـــي ميـــداني المضمون والشكل على حد سواء، وأيُّ سبقٍ كان الحليُّ سيصلُ إليه مـــن غيـــر هذه الاختلافات؟.

وجمعت بين ابن الوردي وصفي الدين الحلي، لأنهما شاعران متعاصـــران عاشا في القرنين السابع والثامن الهجريين، كما بينت ذلك في بداية حديثي عـــن كل منهما، لذلك فهما ــ كما أعتقد ــ يمثلان التصنع فـــي العصـــر المملـــوكي بشكلية أو نوعيه تمثيلاً دقيقاً صادقاً.

**

الفصل الأول

التصنع البديعي في ديوان ابن الوردي

ابن الوردي، زين الدين، عمر بن المظفر بن عمر المعري ولادة، الحلبي إقامة، شاعر مشهور، يتصل نسبه بأبي بكر الصديق[(١)].

لم يكن اختيارنا لابن الوردي ممثلاً لعصره في هذا الجانب عشوائياً، وإنما كانت له أسبابه المتعددة، فقد ولد في معرة النعمان[(٢)] بلدة أبي العلاء المعري ذي الدور المميز في تطور التصنع في العربية، ونشأ وأقام في حلب الشهباء التي كانت لها منزلتها المتميزة بين نيابات أو ولايات السلطنة المملوكية آنذاك، وامتد عمره ستين عاماً من عام (٦٨٩ إلى ٧٤٩هـ = ١٢٩٠ إلى ١٣٤٨م)، الأمر الذي جعله يتأثر أكثر بمواطنه المعري وتصنعه وبمكان نشأته ثم بعصره، ويؤثر فيه بصورة تجعله أنموذجاً جيداً له، ومن الأسباب أيضاً تلمذته لكبار أعلام عصره مثل القاضي شرف الدين البارزي بحماة والفخر خطيب جبرين بحلب[(٣)] وصدر الدين محمد بن عثمان وكيل بيت المال في القاهرة[(٤)]، وتعدد جوانبه المعرفية أو موسوعيته، فقد كان إماماً بارعاً في اللغة والنحو والأدب والفقه والتصوف والتاريخ وتفسير الأحلام وغيرها ونظم فيها منظومات فائقة مجيدة[(٥)]، وفضلاً عن كثرة مؤلفاته التي بلغت ستة عشر مؤلفاً، وتنوعها مضموناً وشكلاً[(٦)]، وثراء الجانب الأدبي عنده نثراً وشعراً، وبلوغه منزلة أدبية سامية وشهرة واسعة في الشام ومصر واستحساناً عظيماً، الأمر الذي جعل السبكي يصف شعره بأنه أحلى من السرك المكرر، وأغلى قيمة من الجوهر[(٧)]، ودفع الصفدي إلى أن ينعته بأنه أسحر من عيون الغيد، وأبهى من

---

(١) *شذرات الذهب* ١٦١/٦، *إعلام النبلاء* ٤/٥.

(٢) *معجم البلدان* ١٥٦/٥.

(٣) *الدرر الكامنة* ١٩٥/٣.

(٤) *تاريخ معرة النعمان* ١١٩/٣.

(٥) *شذرات الذهب* ١٦١/٦.

(٦) *ديوان ابن الوردي* ٦.

(٧) *طبقات الشافعية* ٢٤٣/٦.

الوجنات ذوات التوريد[1]، وجعل آخرين يقولون عنه: إنه جمع بين الحلاوة والطلاوة والجزالة[2]، وقد جعله ما تقدم علَماً شهيراً في عصره، يتصل بعلماء زمانه وشعرائه وأدبائه، ويتصلون به، ويحرصون على أن ينالوا رضاه أو ثناءه أو إجازته[3] مثل صلاح الدين الصفدي[4]، ونور الدين يوسف بن محمد الفيومي[5]، وابن نباته[6]، وابن فضل الله[7] وأمين الدين إبراهيم كاتب الأمير سيف الدين طشتمر[8]، وابن المرحِّل محمد بن عمر[9]، وابن الخشاب بدر الدين إبراهيم[10]، وعلي بن أيبك الدمشقي[11] وغيرهم، واستمرت شهرته تتناقلها إلى العصر الحديث، ويكفينا دليلاً على ذلك لاميته الشهيرة[12] التي تناقلتها الأجيال إلى أن وصلت إلينا، كما تناقلت كثير من أمهات الكتب أشعاره ونثره، مثل شذرات الذهب والدرر الكامنة وفوات الوفيات وطبقات الشافعية للسبكي وخزانة الأدب للحموي وإعلام النبلاء وتاريخ معرة النعمان[13]، الأمر الذي على منزلته الأدبية والعلمية والشخصية على حد سواء.

التصنع البديعي في ديوان ابن الوردي

قبل أن أبدأ حديثي عن هذا الجانب أود أن أشير إلى أهمية الشكل في

---

(1) *شذرات الذهب ٦/١٦٢.*
(2) *إعلام النبلاء ٥/٥.*
(3) *ديوان ابن الوردي ٧.*
(4) *المصدر نفسه ٩٧.*
(5) *المصدر نفسه ١٤٠.*
(6) *المصدر نفسه ٣٧٨.*
(7) *المصدر نفسه ٣٤٠ و٣٨١ و٤٣٣.*
(8) *المصدر نفسه ٣٦٦.*
(9) *المصدر نفسه ٣٧٧.*
(10) *المصدر نفسه ٤٠٠.*
(11) *المصدر نفسه ٤٢٥.*
(12) *مطلعها:*

اعتزل ذكر الغواني والغزل وقل الفصل وجانب من هزل

(ديوان ابن الوردي ٤٣٥)

(13) *انظر مقدمة ديوان ابن الوردي ٥ و٦ و٧.*

الشعر، إذ لا يمكننا أن نعده زينة هامشية لا قيمة لها البتة، ونستطيع أن نلقيها من غير أن يؤثر ذلك في تأثرنا بالشعر أو في صداه فينا، وذلك لأننا لا نستطيع أن نتلقى تأثير الشيء الجميل مجزَّءاً على دفعات، وإنما ينتقل الإحساس إلينا مباشرة، وتنفعل به أنفسنا دفعة واحدة، كما عبّر عن ذلك (سانتيانا) من وجهة نظر علم الجمال كما مرّ ذلك معنا من قبل[1].

ولكن هذا لا يعني أن المضمون والشكل يقتسمان جهد الشعراء قسمة عادلة بصورة دائمة، أو أنهما يؤثران في السامع أيضاً تأثيراً متعادلاً، وإنما نستطيع أن نقول: إنهما يجتذبان أكبر عدد من الأصدقاء، سواء أكانوا شعراء أم نقاداً أم متذوقين، فهذا يتفاعل مع جانب، وذلك مع آخر، إنها إشعاعات كثيرة، تلك التي تصدر من الطاقات الهائلة الكامنة في العمل الأدبي، وكل منا يتلقى من هذه الإشعاعات بمقدار استعداده للتفاعل وتبادل الفهم والتفاهم[2]، وقد كانت استعدادات التفاعل والتأثر والتأثير عند أهل العصر المملوكي جانحة نحو الشكل عامة، ونحو البديع خاصة، فمالوا إليه كل الميل، ولم يعدلوا بينه وبين المضمون.

وأما ابن الوردي فلم يكن يختلف عن بني عصره، وإنما كانت شراعه تدفعه رياح عصره مع غيره من الأشرعة في بحار التصنع، على الرغم من معارضته النظرية لذلك، والتي نراها في نصحه للشعراء الذي يدعوهم فيه إلى اختيار الأسلوب السهل الممتنع، وألا يكثروا من الجناس، وأن يُعنَوا بالقوافي، وأن يسلسوا القياد في شعرهم لطباعهم بعيدين عن الصنعة[3]، قال:

إذا أحببتَ نظمَ الشعرِ فاخترْ ... لنظمِك كلَّ سهلٍ ذي امتناعِ

ولا تكثرْ مجانسةً ومكِّنْ ... قوافيَهُ وكِلْهُ إلى الطباعِ

ولكن على ما يبدو، أن لابن الوردي الناقد رأياً نظرياً، لم يستطع أن يطبقه عملياً ابن الوردي الشاعر الذي أسلس القياد لرياح جميع أنواع التصنع المعنوي واللفظي، وللجناس والطباق خاصة، فكان لهما في ديوانه الحظ الأوفى على الرغم من قوة سلطان مذهب التورية في عصره وما قبله، ولكن هذا لا يعني أنه أهمل التورية، وإنما يعني أنها جاءت في المرتبة الثالثة بعد الجناس

---

[1] *في صفحة ٢٨ .*
[2] *الأدب وفنونه ٣٠ .*
[3] *ديوان ابن الوردي ٣٩٥ ــ ٣٩٦ .*

والطباق، الأمر الذي يدل على قوة تيار الجناس والطباق والتورية عنـده مـن جهة، وفي عصره عامة من جهة أخرى، وبالرغم من تفوق الجناس على غيره من الفنون البديعية عنده، وهو من المحسنات اللفظية، إلا أن المحسنات المعنوية عامة، قد تفوقت على المحسنات اللفظية في ديوانه، وهذا يـدل علـى أهميتهـا عنده، ويجعلنا نبدأ بدراستها مبتدئين بالأكثر عدداً، ثم الذي يقل عنه وهكذا.

المحسنات المعنوية:

احتل الطباق أو كما يسمى أيضاً المطابقة والتضاد[١] بنوعيه وما يتبعه ويلحقـه والمقابلة المرتبة الثانية في ديوان ابن الوردي كما مر بنا قبل قليل، ولـم يكـن فـي ذلك بدعاً، إذ شاركه فيه كثير من معاصريه مثل الصفدي وابـن نباتـة والشـهاب محمود الحلبي وغيرهم، وهذا يدل على أن الطباق الذي كان مع الجناس يؤلفان فـي القرن السادس الهجري مذهباً فنياً متميزاً، يسمى (مذهب التجنيس والتطبيـق)، لـم يفقد منزلته خلافاً لما قاله بعض الباحثين[٢]، ولو تصفحنا أي ديوان شعر أو كتـاب بلاغة أو أدب يرجع إلى هذا العصر لوجدنا ما يخالف هذا الـرأي، ولعـل الـذي أوحى له بذلك قول ابن حجة الحموي: (إن المطابقة التي يأتي بها النـاظم مجـردة ليس تحتها كبير أمر، ونهاية ذلك أن يطابق الضد بالضد، وهـو شـيء سـهل)[٣]، وهذا صحيح، ولكن ابن حجة نفسه قد استحسن في الوقت نفسـه المطابقـة التـي تترشح بنوع من أنواع البديع تشاركه في البهجة والرونق، ومثَّلَ لذلك بأمثلة عـدة، وعلق على كل منها بعبارات الاستحسان والإطراء[٤]. لذلك نسـتطيع أن نقـول: إن الطباق قد تطور، فلم يعد يُستحسن صرفاً وحيداً، وإنما يستحسن ممزوجاً بنوع مـن الأنواع البديعية المختلفة، ولاسيما التورية[٥]، مثل قول ابن الوردي في فتح العزيـز الأيوبي لمدينة شيزر[٦]:

وظنُّـوا بـالعزيزِ العجـزَ عنهـا   فجـاءَ إليـهِ عاصِـيها مُطيعـا

---

[١] *وهو الجمع بين المتضادين. (الإيضاح ٤٧٧).*
[٢] *أدب الدول المتتابعة ٦٧١ .*
[٣] *خزانة الأدب ٧١ .*
[٤] *المصدر نفسه.*
[٥] *المصدر نفسه ٧٦ .*
[٦] *ديوان ابن الوردي ٤٩٤ .*

ومن الفنون البديعية التي جاء بها ابن الوردي مع الطباق أيضاً التوجيه، مثل قوله [١]:

فَهْيَ بكرٌ عذراءُ في ظلِّكَ المم ... دودِ تُجلى بسمعِكَ المقصورِ

والاقتباس مثل قوله[٢]:

ورَعَانَا بجاهِهِمْ وحَمَانَا ... بحِمَاهُمْ وبدَّلَ الخوفَ أمْنَا[٣]

والجناس مثل قوله[٤]:

فاجْفُوا ولِينُوا في الهوى ... فالقلبُ شاكٍ شاكرُ

وفضلاً عن ذلك فإننا نستطيع أن نجد عنده نوعي الطباق: طباق الإيجاب، مثل الأمثلة السابقة، وطباق السلب، مثل قوله في وصف مجلس أنس[٥]:

وفيهِ ظبْيٌ يقولُ شيئاً ... وأغيدٌ لا يقولُ شيئاً

ونجد ما يتبعه مثل التكافؤ[٦] بين (تبكي وضحكت) في قوله يصف شمعة تحترق وتذوب، بينما جلاسها ضاحكون[٧]:

تبكي إذا ضحكتْ جُلاسُها حرقاً ... فالقومُ في جنةٍ والشمعُ في النارِ

وإيهام الطباق[٨] بين (الليل والصبح) في قوله متغزلاً[٩]:

ألقى على الليلِ ذُؤاباتِهِ ... فما استطاعَ الصبحُ أنْ يدخلا

والملحق بالطباق[١٠] بين (دنياه ودينه) الذي يقصد به آخرته في قوله[١]:

---

(١) *المصدر نفسه* ٢٢٠ .
(٢) *المصدر نفسه* ٢٢٨ .
(٣) *قال تعالى: ﴿وليبدِّلَنَّهم من بعد خوفهم أمناً﴾ سورة النور: ٥٥ .*
(٤) *ديوان ابن الوردي* ٢٤٨ .
(٥) *المصدر نفسه* ٢١٧ .
(٦) *خزانة الأدب* ٦٩ .
(٧) *ديوان ابن الوردي* ٢١١ .
(٨) *خزانة الأدب* ٧٠ .
(٩) *ديوان ابن الوردي* ٢١٠ .
(١٠) *خزانة الأدب* ٧١ .

فَـــدَيْتُ امـــرأً راقـــبَ اللهَ ربَّـــهُ وأفســـدَ دنيـــاهُ لإصـــلاحِ دينِـــهِ

وإذا نظرنا ثانية في الأمثلة الآنفة الذكر وجدنا الشاعر قد نوعها، فجعلها بين اسمين تارة، وبين فعلين تارة أخرى. كما نجد عنده أيضاً الطباق بين اسم وفعل، مثل قوله في خياط[٢]:

عَجَباً لــهُ أضحى يخــيطُ قلوبَنَــا بلحاظِـــهِ ولســـانُهُ مفتـــوقُ

ونجد لديه أيضاً المقابلة[٣] التي أتى بها مفردة حيناً، مثل قوله[٤]:

واتــركِ الــدنيا فَمِــنْ عاداتِهــا تخفضُ العالي وتعلــي مَــنْ سَــفَلْ

والتي مزجها أحياناً بغيرها من الفنون البديعة ــ كما فعل في الطباق من قبل ــ مثل قوله الذي جمع فيه بينها وبين المناسبة اللفظية[٥] [٦]:

أمْرُ هــذا العــود عنــدي عجــبُ لـــو عكســـناه عـــذرْنا العاكســـا

أعْولَـــتْ وُرْقٌ عليـــه أخضـــرا وشـــدَتْ غيـــدٌ عليـــه يابســـا

ومن جانب آخر لم يكتف بجعل المقابلة بين نقيضين ونقيضين فقط، وإنما جعلها أيضاً بين ثلاثة وثلاثة في مثل قوله[٧]:

فوصـــال العـــدوِّ لـــيس وصـــالا وانقطـــاع المحـــب لـــيس انقطاعـــا

وجعلها أيضاً بين أربعة وأربعة مثل قوله[٨]:

إن كنَّ خــلاّت الشــبيبةِ والغنـــى صرنَ العدى في الشَــيب والأعســـارِ

وهكذا نجد أن ابن الوردي لم يكثر من طباقاته وما يتبعها ويلحق بها فقط،

---

(١) *ديوان ابن الوردي* ٥٠٤.
(٢) *المصدر نفسه* ٢٠٣.
(٣) *الإيضاح* ٤٨٥.
(٤) *ديوان ابن الوردي* ٤٣٧.
(٥) *شرح الكافية البديعية* ١٤١.
(٦) *ديوان ابن الوردي* ٢١٢.
(٧) *المصدر نفسه* ٣٨٠.
(٨) *المصدر نفسه* ٣١٥.

وإنما حاول أن ينوِّعها ويجمِّلها بأنواع أخرى من الصنعة، وأن يغلو بمقابلاته بإكثاره من عدد أجزائها، الأمر الذي زاد من إيغالها في التصنع ومن إيحاءاتها، وجعلها مقبولة لدى رجال الأدب في عصره.

وعني ابن الوردي أيضاً بالتورية[١] عناية كبرى جعلتها تحتل في ديوانه المرتبة الثالثة كما أشرنا إلى ذلك من قبل(في الصفحة السابعة والثلاثين)، ولا غرو في ذلك فقد غدت التورية مذهباً غالباً منذ عَصَرَ سلافتها القاضي الفاضل، وكشف بعد طول التحجب ستر حجابها، وأنزل الناس بعد تمهيدها بساحاتها ورحابها، وتقدم على الأوائل بما أودع منها في نظمه ونثره[٢]، وهذا ما جعلها تغدو مذهباً كبيراً شائعاً[٣]، ضم تحت لوائه الكثير من الأنصار والأتباع، الذين نرى بينهم أكبر أنصار مذهب التجنيس زمن ابن الوردي، مثل الصفدي الذي ألف فيه كتاباً خاصاً سماه جنان الجناس[٤]. وقريب من التورية فن التوجيه[٥] الذي عني به ابن الوردي أيضاً، وهو يشبه التورية، وبعض البلاغيين لم يفرق بينهما، وعدَّهما فناً واحداً[٦]، وبعضهم فرق بينهما[٧]، وسأتحدث عنهما معاً تحت اسم التورية للتشابه الشديد بينهما.

وتفنَّن ابن الوردي في تورياته وتوجيهاته، ونوَّعها، وأبدى فيها براعته ومقدرته، وتجلى هذا في توريته ببعض الأدوات الحضارية الخاصة بالإنارة مثل السراج في قوله[٨]:

لي صاحبٌ واسمه سراجٌ ... ما قرَّ لي عنده قرارُ

لسانه محرقٌ لقلبي ... إن لسان السراج نار

والأدوات الحضارية الخاصة بالطبخ مثل الصدر، وهو إناء دائري كبير

---

(١) *الإيضاح* ٤٩٩.
(٢) *خزانة الأدب* ٢٤١.
(٣) *الحركة الشعرية زمن المماليك* ٤٤٤.
(٤) *جنان الجناس* ١٥.
(٥) *شرح الكافية البديعية* ١٢٢.
(٦) *المصدر نفسه*.
(٧) *انظر أنوار الربيع* ٣/١٧٨.
(٨) *ديوان ابن الوردي* ٢٤٠.

ذو حافة مثنية قصيرة[١] في قوله[٢]:

هويـــــــت طباخـــــــاً إذا عوتـــــــب ممـــــــن عشـــــقا
يقـــول كـــم صـــدرٍ هنـــا تركتـــــــه محلَّقـــــــا

والخاصة بمهنة الحياكة في قوله[٣]:

الحائـــكُ الأمـــرد أجفانُـــهُ تنْصـــرُ وجـــدي وهْـــي مكســـورةْ
قـــد بعُـــدَتْ شـــقةُ هجرانِـــهِ والـــنفسُ فـــي كفّـــه ماســـورةْ

والماسورة قد تكون من الأسر، وقد تعني الأسطوانة التـــي تلـــف عليهـــا الخيوط، وتثبت بإحكام داخل المكوك أو الوشيعة في المنوال أو النـــول، وهـــي مأخوذة من الفارسية أو التركية، وتعني القصبة الصغيرة الرقيقة[٤].

و ورّى الشاعر أيضاً بمرحلة من مراحل العمر، وهي مرحلة البلوغ، فقال ساخراً عندما صار الملك الأشرف (كجك) سلطاناً، وهو صغير[٥]:

سلطانُنا اليومَ طفلٌ والأكـــابر فـــي خُلْفٍ وبينهمُ الشـــيطانُ قـــد نَزَغـــا
فكيف يطمع مَنْ مســـتْهُ مظلمـــةٌ أن يبلغ السؤْلَ والسلطانُ مـــا بلغـــا

وورّى أيضاً بصفة اجتماعية، وهي البداوة، وجمع بينهـــا وبـــين تضـــمين المثل في قوله[٦]:

وبـــــي بدويـــــةٌ فتكـــــتْ بأفئـــــــــدةٍ وأكبـــــــــادِ
بـــدتْ كالبـــدر فـــي حضَـــرٍ فقـــــالوا الفضـــــلُ للبـــــادي

وكذلك ورّى بصفة جسمية اتصف بها الأتراك، وهي ضيق العيون، والتي

(١) موسوعة حلب المقارنة ١٥٣/٥ .
(٢) ديوان ابن الوردي ١٩٨ .
(٣) المصدر نفسه ٤٤٧ .
(٤) موسوعة حلب المقارنة ١٥/٧ .
(٥) المصدر نفسه ٢٢٢ .
(٦) المصدر نفسه ١٩٥ .

تعني أيضاً البخل، فقال[١]:

ولا تســألِ التــركَ فــي حاجــةٍ فـــأعينُهم أعــــينٌ ضــــيقةْ

وأكثر ابن الوردي أيضاً كثرة لافتة للنظر مــن تصــنع أســماء البلــدان والأماكن، ونجد ذلك في قوله[٢]:

يـــا عـــاطف الصـــدغ عجبـــاً مــــن فــــوق خـــــدٍّ أنيـــق

رفقـــاً فقـــد هـــام قلبـــي بـــــالمنحنى والعقيــــــق

ولم يكتف بذلك، وإنما نراه يحشدها حشداً إثباتاً لقدرته في قوله الذي جمــع فيه بين النقا والصفا والأجرع والحجاز وينبع[٣].

هجــرتُ النَقَــا بعــدكم والصــفا لأنـــي بكـــأس البكـــا أجـــرعُ

أبثـــكِ بَيْنـــاً ودمعـــاً جـــرى فهـــذا حجـــازٌ وذا ينبـــعُ

وكذلك ورّى بذكر الجهات، مثل الخافقين، في قوله[٤]:

ورايـــةُ حســـنهِ خفقـــتْ بقلبـــي فهنّـــوه بملْـــك الخـــافقينِ

ومثل الشمال في قوله[٥]:

أيا أرض الشـــمال فــدتْكِ نفســي وأُصـــغِر أن أقــول فــداك مـــالي

وقالوا مـــلْ إلـــى جهـــة ســـواها فقلتُ القلـــبُ فـــي جهـــة الشـــمال

واستغل أسماء بعض الأنهار، مثل العاصي والذهب، فورَّى بهما قائلاً[٦]

قيــــل لـــــي شـــــيزر نـــــارٌ وبنـــــا العاصـــــي مخلّـــــدْ

وقال أيضاً[١]:

---

[١] المصدر نفسه ١٩٩ .
[٢] المصدر نفسه ١٩٩ .
[٣] المصدر نفسه ٢٢٣ .
[٤] المصدر نفسه ٢٤٠ .
[٥] المصدر نفسه ٢٥٦ .
[٦] المصدر نفسه ٣٣٥ .

نهـــرُهُ إنْ قابـــلَ الشـــمسَ تـــرى   فضـــةً بيضـــاءَ فـــي نهـــرِ ذهـــبْ

وتصنّع أيضاً أسماء بعض النجوم، مثل الشمس في قوله متغزلاً[٢]:

جاءت تسحّرنا لـــيلاً فقلـــتُ لهـــا   كيف السحور وهذي الشمس قد طلعتْ

وأسماء الأزمنة، مثل بعض الشهور التي حشدها في قوله[٣]:

صفِرَ الربـــعُ فـــي المحـــرَّم منـــه   لـــيس هـــذا محرّمـــاً بـــل ربيعـــاً

وأسماء الأيام، فقال[٤]:

ليتنـــــي أُبصـــــرُ المعـــــرةَ قاعـــــاً   صفصـــــفاً كَـــــالكفير أو كســـــياثا

لو تولّى في يـــوم الاثنـــين فيهـــا   أحـــــدٌ طلَّـــــق الحيـــــاة الثلاثـــــا

وأكثر من تصنع أسماء الأشخاص كالقاضي الفاضل[٥] وخالد بن الوليـــد[٦] وأبي ذرّ وجابر والمبرد والرماني[٧] وغيرهم في قوله[٨]:

لـــي جفـــنٌ وللـــوزير لـــواءٌ   دُعيـــا بالســـفاح والمنصـــور

لكَ طرفٌ يـــروي روايـــة مكحـــو   لٍ وإحســـانهُ عـــن ابـــن كثيـــر

وتصنع أيضاً أسماء بعض القبائل الشهيرة في قوله[٩]:

رأسي بها شيبانُ والطـــرْف مـــن   نبهـــانَ والعـــذّال فيهـــا كـــلابْ

وأسماء بعض أجزاء الجسم، مثل الحاجب والعين[١٠]، أو السبّابة والإبهـــام

---

(١) المصدر نفسه ٢٨١ .
(٢) المصدر نفسه ٢٠٢ .
(٣) المصدر نفسه ٣٥٠ .
(٤) المصدر نفسه ٣٦٣ .
(٥) المصدر نفسه ٢٠٨ .
(٦) المصدر نفسه ٢٤٦ .
(٧) المصدر نفسه ١٩٤ .
(٨) المصدر نفسه ٢١٩ .
(٩) المصدر نفسه ٣٣١ .
(١٠) المصدر نفسه ٢٩٩ .

في قوله[1]:

يـــا كامـــلَ الخلقـــة مـــعْ فقـــدِهِ لإصــــــبعيه مـــــــا بـــــــذا ذامُ

لـــــيس لمعروفــــك ســــبابةٌ ولا لإحســــــــانك إبهــــــــامُ

وأفاد من أسماء بعض المذاهب الفقهية في قوله[2]:

يقــــــول بـــــــدرٌ طــــــالعٌ فــــــي ليــــل شــــعرٍ حالــــكِ

إن إمــــــــامي مالــــــــكٌ فقلـــــــتُ: أنــــــت مـــــــالكي

ومن أسماء بعض السور القرآنية في قوله الذي حشدها فيه حشداً[3]:

فإنْ زُمَرُ الأحزاب راموا امتحانَــهُ سبى ليلَ فرقــانِ المجادلــةِ النصــرُ

ومن أسماء الخطوط، مثل الريحان والحواشي والمحقق والثلث وغيرهـــا، في قوله[4]:

بخدَّيه ريحانُ الحواشــي محقَّــقٌ إلى الثلث والفضّاح تحــت رقاعِــهِ

ومن أسماء الحروف، مثل اللام والنون والألف، ولا شك في أنه أفاد فـــي ذلك من ازدهار فن الخط العربي الذي بلغ في العصر المملوكي مستوى رفيعاً، ونجد ذلك في قوله[5]:

أفدي الذي صــدغُهُ لامٌ وحاجبُــه نــــونٌ وقامتـــهُ ممشـــوقةً ألـــفُ

ولم يقنع بما في البيت السابق من تصنع فأتبعه بهذا البيت:

حروف خط من الوجهين هن لنـــا إنَّـــا لنطلبهـــا منـــه فينحـــرفُ

فالجار والمجرور (لنا) يعنيان فضلاً عن معنييهمـــا المعـــروفين مجمـــوع أحرف اللام والنون والألف التي شبه بها الصدغ والحاجب والقامة فـــي البيـــت

(1) المصدر نفسه ٣٤٤.
(2) المصدر نفسه ٢٦٩.
(3) المصدر نفسه ٢٩٦.
(4) المصدر نفسه ٢٠٢.
(5) المصدر نفسه ٤٠٩.

السابق، وألحَّ على تصنع أسماء الحروف وحشدها في مواضع عدة من ديوانه[١]، مثل قوله الذي جمع فيه بين خمسة منها[٢]:

قلبي لعينِ زُريقَ صادٍ شينَ مَنْ ... أَلِفَ العتابَ ولامَ لومَ مضلَّلِ

وأما الإلحاح الذي بلغ فيه ذروة الكثرة، فهو تصنع مصطلحات العلوم، فلم يترك علماً من العلوم تقريباً إلا تصنع بعض مصطلحاته، وكأنه أراد بذلك أن يستغل العلوم التي يعرفها، أو أن يعرضها في معارض فنية لتبيان فضله، كما يدل أيضاً على أنه قد توجه بهذا الشعر إلى طبقة ذات ثقافة عالية متعددة الجوانب. وكان لعلم النحو قصب السبق في هذا المجال، الأمر الذي يدل على تمكن الشاعر فيه من جهة، وعلى ازدهاره في ذلك العصر من جهة أخرى، فأفاد من مصطلحاته الكثيرة مثل الترخيم[٣] والكف عن العمل[٤] والفعل والمفعول به[٥] وجمع المذكر السالم والعطف[٦] والمبتدأ والخبر[٧] والفعل الماضي والمضارع والأمر[٨] وغير ذلك[٩] مثل قوله في نحوي[١٠]:

قلتُ لنحْويٍّ إذا عُرِّضا ... له بإعراب الرضى أعرضا

يا حيثُ لو أصبح بابُ الرضى ... كيفَ لَمَا كنتُ كأمسٍ مضى

ونجده في البيتين السابقين قد أفاد من (حيث) المبنية على الضم الذي يعبر عن رغبته في ضم حبيبه، ومن (كيف) المبنية على الفتح الذي يود أن يتصف به باب الرضى فيغدو مفتوحاً، ومن أمس المبنية على الكسر الذي اتصفت به حاله، ولا تخفى هنا آثار الغلو في الصنعة، وما بذله الشاعر من جهد وتكلف،

---

(١) المصدر نفسه ١٩٧ - ٣٤٠.
(٢) المصدر نفسه ٣٢٩.
(٣) المصدر نفسه ٣٢٥.
(٤) المصدر نفسه ٤٣١.
(٥) المصدر نفسه ٤٢٨.
(٦) المصدر نفسه ٤٢٧.
(٧) المصدر نفسه ٣٠٠ ــ ٣٤١.
(٨) المصدر نفسه ٣٢٠.
(٩) المصدر نفسه ٢٠٣ ــ ٢٣٣ ــ ٢٤٧ ــ ٢٩١ ــ ٢٩٤ ــ ٤٣٠.
(١٠) المصدر نفسه ٢٦٥.

ولم يكتف في هذا المجال بالتصنع العابر السريع فقط، وإنما أطال فيــه ليشــمل أبياتاً عدة ضمت فضلاً عنه فنوناً بديعية أخرى كالمراجعة والطباق وغيرهمــا، مثل قوله في عتاب القاضي كمال الدين الزملكاني[1]:

قلتُ: رسولي رُمْتَ جرّي عــن الـــ ... أهلين ماذا أنت (مِنْ) أم (إلــى)؟

قال: أنا (مِــنْ)، قلــت: لا إنَّ (مِــنْ) ... للابتــدا أنــت (كــذا) قــال: (لا)

أنــا (إلــى) قلــت إلــى نعمــةٍ ... وجمعهــا الآلاء عنــد المــلا

أيــن هــي النعمــةُ فــي قــاطعٍ ... بقربــه مــا حُــقّ أن يوصــلا

قــال: فمــا ســميتني بعــدها؟ ... واحذر عــن التوجيــه أن تــذهلا

قلتُ لــه: جئــتَ بنفــي عــن الـــ ... ـــجنس فحــقٌ أن نســميك(لا)

قال: انصرف، قلت: انصرافي علــى ... مذهب أهــل النحــو لــن يجمــلا

فالعــدلُ والتعريــف عنــدي ولــي ... منزلة فــي النحــو لــن تجهــلا

قــال: أضــفناك إلــى منصــبٍ ... آخــر فالصــرف أرى أمــثلا

....

قلــتُ: مكــاني عــامر والــذي ... بُدِّلْتُــهُ مربعُــهُ قــد خــلا

قال: اســمك المعــدول عــن عــامر ... قضــى عــن العــامر أنْ تُعــدلا

ولكن بالرغم مما اتصفت به الأبيات السابقة من تكلف مضنٍ وجهد كبيــر وغلو في التصنع أراد الشاعر به أن يظهر فضله لكمال الدين الزَملكاني الــذي لم يقدره حق قدره، أقول بالرغم من ذلك قد اتصفت بعض أمثلة الشاعر في هذا النوع بالرقة والخفة والرشاقة، مثل قوله متغزلاً[2]:

وأغيــــدٍ يســـــألني ... مـــا المبتــــدا والخبـــــرُ

---

(1) المصدر نفسه ٣٣٢ ــ ٣٣٣ .

(2) المصدر نفسه ٢٨٤ ــ ٢٨٥ .

مثّلهُما لي مسرعاً   فقلت: أنت القمرُ

وتصنع أيضاً مصطلحات من علم الصرف[1] ومن الفقه، مثل قوله الذي زاد فيه تصنع اسم الإمام أبي حنيفة النعمان[2]:

إنْ رام ردفُكِ قتلي   فقاتلُ النفسِ يُقتلْ
قالت: ونعمانُ خدِّي   ينفي قصاصَ المُثقَّل[3]

ومن العروض، مثل قوله[4]:

بي عروضيٌّ مليحٌ   موتتي فيه حياةُ
عاذلاتي في هواه   فاعلاتٌ فاعلاتُ

ومن الهندسة، مثل قوله[5]:

ناعورةٌ مذعورةٌ   وهي كثكلى حائرةْ
الماء فوق كتْفها   وهي عليه دائرةْ

وفضلاً عن ذلك نجده يزيد الأمر على نفسه صعوبة، فلا يكتفي بمعنيين اثنين في التورية الواحدة، وإنما يعززهما بثالث في قوله[6]:

أنكر حِبّي مدمعي   وقال: هذا مِن هوا
فقلتُ: لا بلْ مِن فتى   أصابَ عيني بنَوَى

---

(1) *المصدر نفسه ٢٢٠.*

(2) *المصدر نفسه ٢٣١.*

(3) *المثقل هو غير ذي الحد من خشب أو حجر أو غير ذلك، ولا يقتص ممن يقتل به قصاص القاتل عمداً عند أبي حنيفة، لأنه لا يعد هذا النوع قتلاً عمداً خلافاً للجمهور الذي يعده قتلاً عمداً يستوجب القصاص (نظرية الضمان في الفقه الإسلامي العام ٧٦).*

(4) *ديوان ابن الوردي ٣٦٨.*

(5) *المصدر نفسه ٤٠٨.*

(6) *المصدر نفسه ٢٢١.*

فكلمة نوى قد تعني البعد أو اسم بليدة قرب دمشق[١] أو النواة. كما نجـده في أحيان نادرة جداً يلجأ إلى التورية ليخفف من غلواء المجون[٢]، ولا يتناقض هذا مع عفته وسمو أخلاقه، لأن المجون في الشعر كان سمة غالبة آنذاك، بـل لو قارناه بما لدى غيره منه لوجدناه نزراً يسيراً.

ومما تجدر الإشارة إليه في نهاية الحديث عن التورية الاسـتخدام[٣] الـذي وصفه صفي الدين الحلي بأنه نوع عزيز الوقوع معتاص علـى النـاظم شـديد الالتباس بالتورية، قلما تكلفه بليغ، وصح معه بشروطه، لصعوبته وقلة انقيـاده، وميله إلى جانب التورية، ولذلك لم يرد منه في أمثلة كتب المؤلفين سوى بيتين، وفي كل منهما نظر، وعززهما بعضهم بثالث لم يكن منه[٤]. وعده ابـن حجـة الحموي أعلى رتبة من التورية، وأحلى موقعاً في الأذواق السليمة، ثم اسـتدرك قائلاً: ولكن قلّ من أجاد فيه[٥] ومع ذلك نجد ابن الوردي يسلك مسـلكه الـدقيق الصعب غير مؤثر للسلامة، وإنما نجده يضيف إلى صعوبته مختـاراً متحـدياً صعوبة كسر الرقم القياسي لعدد الاستخدامات التي سبقه إليها الشـعراء قبلـه، فأوصلها إلى أربعة في قوله الذي قدم له بقوله[٦]:

وقلت: البيت الخامس يشتمل على أربعة استخدامات، وجمعت ذلك في بيت واحد لم أُسبق إليه فيما علمت:

وربَّ غزالـــةٍ طلعـــتْ	**بقلبـــي وهْـــو مرعاهـــا**
نصـــبتُ لهـــا شـــباكاً مـــن	**نضـــارٍ ثـــم صـــدناها**
فـــأغنتني بملقاهـــا	**وألفتنـــي بمغناهـــا**
وقالـــت لـــي وقـــد صـــرنا	**إلـــى عـــين قصـــدناها**
وزنـــت العـــينَ فاكحلهـــا	**بطلعتهـــا بمجراهـــا**

---
(١) *معجم البلدان* ٥/٣٠٦.
(٢) *ديوان ابن الوردي* ٢٨٨ ــ ٣٤٣.
(٣) *الإيضاح* ٥٠٢.
(٤) *شرح الكافية البديعية* ٢٩٦.
(٥) *خزانة الأدب* ٥٤.
(٦) *ديوان ابن الوردي* ٣٣٠ ــ ٣٣١.

فالعين تعني المال، و(ها) في (إكحلها) تعود إلى العين السابقة ولكن بمعنى آخر، وهو العين المبصرة، و(ها) في (بطلعتها) تعود إلى العين نفسها، ولكن بمعنى آخر، وهو عين الشمس، و(ها) في (بمجراها) تعود إلى العين نفسها بمعنى عين الماء، وهكذا جعل لكلمة العين أربعة معان مستخدمة جميعها في هذه البيت، وقد رشح لكل منها في الأبيات التي سبقتها. ويتضح من كل ما تقدم أن روح السبق والتحدي والإتيان بما لم يستطعه السابقون والمعاصرون هي التي دفعته إلى ذلك، كما دفعت في الوقت نفسه أبناء عصره من شعراء وأدباء عامة.

ويأتي بعدما تقدم من حيث الكثرة التضمين أو حسن التضمين أو التلميح وما يلحق به[١]، ويشبه التوجيه في اعتماده على الثقافة وفي إظهاره لها، لأنه يشير إلى معرفة صاحبه بالأشعار والأمثال والأخبار والحكم وغيرها، لذلك عني به وبملحقاته ابن الوردي عناية لافتة للنظر، ونجد ذلك في قوله[٢]:

زيادةُ الفضل عينُ النقص عندهمُ   وكثرةُ المال فيهم (أرفعُ الدرجِ)

والذي ضمنه جزءاً من بيت ابن الفارض التالي[٣]:

من مات فيه غراماً مات مرتقياً   ما بين أهل الهوى في أرفع الدرجِ

ولم يكتف الشاعر بأن يكون تضمينه من الشعر. لأنه عده سهلاً بسيطاً، يتساوى فيه مع كثير من الشعراء، وإنما دفعه حبه للتميُّز إلى طلب الصعوبة، فاتجه إلى المنظومات العلمية مثل قوله[٤]:

مرَّتْ نساءٌ كالظِبا خلْفها   أدهمُ يحميها عن الكيدِ

قالوا: ولم تصلح؟ قلتُ: الظبا   للصيد والأدهمُ للقيدِ

ونجده قد ضمنه جزءاً من أحد أبيات ألفية ابن مالك النحوية، وهو[٥]:

فالأدهمُ القيدُ لكونه وُضعْ   في الأصل وضعاً انصرافُهُ مُنعْ

---

(١) شرح الكافية البديعية ٣٢٨.
(٢) ديوان ابن الوردي ٢٤٥.
(٣) ديوان ابن الفارض ٨٤.
(٤) ديوان ابن الوردي ٣٧٥.
(٥) شرح ابن عقيل ٣٢٤/٢.

وأما ملحقات التضمين، فمنها الإيداع[١]، وقد أفرط الشاعر في الإكثار منه إفراطاً شديداً، فلم يقنع بالشطر أو الشطرين أو بعدة أشطر[٢]، وإنما جعلـه فـي قصائد كاملة طويلة أودع في كل بيت من أبياتها شطراً، وهكذا أصـبح نصـف الأبيات لـه ونصفها لغيره، مثل قصيدته اللامية التي أودع فيها شـطوراً مـن قصيدة للمعري، ومطلعها[٣]:

جهـادُكَ مقبـولٌ وعامـك قابـلُ   ألا في سبيل المجد ما أنـتَ فاعـلُ

ومثل قصيدته الرائية التي مدح فيها الرسول ﷺ، وأودع فيها شطوراً مـن قصيدة المعري التي مدح فيها ابن الغصيصي، ومطلعها[٤]:

أدرْ أحاديـث سـلْعٍ والحمـى أدِرِ   والهَجْ بذكرِ اللوى أو بانِـهِ العطِـرِ

وقد تحدث عنها ابن حجة في خزانته، وأثنى عليها ثناءً كثيراً بعدما قارنها مع قصيدة المعري نفسها[٥]، ثم ختم حديثه عنها بقوله: (رحم الله الشـيخ زيـن الدين، هذه القصيدة معدودة من محاسنه، ولـولا خشـية الإطالـة لاسـتوعبتها بكاملها، فإنها بديعة في باب الإيداع)[٦].

ومثل قصيدته التي أودع فيها شطوراً للمتنبي، ومطلعها[٧]:

أتعتـادُ التكاسـلَ والتصـابي   إذا اعتـادَ الفتـى خـوضَ المنايـا

وتجاوز الشعر إلى النظم في إيداعه كما فعل في التضمين، وتجلى ذلك في التزامه بأن يودع أشطار ملحة الإعراب للحريري ــ وهي منظومة نحويـة ــ في أرجوزة كاملة لـه في التغزل، سماها (تحفة الأحباب في ملحة الإعـراب) ومطلعها[٨]:

---

(١) *شرح الكافية البديعية* ٢٦٦.

(٢) *ديوان ابن الوردي* ٢٠١ ــ ٢٠٥ ــ ٢٢٦ ــ ٢٤٢ ــ ٢٤٣ ــ ٣٧١ وغيرها.

(٣) *المصدر نفسه* ٢٢٩ وما بعدها.

(٤) *المصدر نفسه* ٣٠١ ــ ٣٠٨.

(٥) *خزانة الأدب* ٣٨٢ ــ ٣٨٤.

(٦) *المصدر نفسه* ٣٨٤.

(٧) *ديوان ابن الوردي* ٣٤٥ ــ ٣٤٦.

(٨) *المصدر نفسه* ٢٧١.

يا سائلي عـن الكـلام المنـتظمْ ذاك كـلامُ مـن هويـتُ لا عُـدِمُ

فكـل مـا يقـول فيـه العـذَّلُ فإنّـه مُنَكَّـرٌ يـا رجـلُ

وقارن ابن حجة الحموي بين صنيعه هذا وصنيع ابن نباتـة فـي ملحـة الإعراب نفسها، وأثنى على ما فعله ابن نباتة[1]، ولكن بالرغم من ذلـك، فـإن نقل هذه الأرجوزة من النحو وما فيه من جفاف إلى التغزل وما يقتضـيه مـن رقة أمر شاق لا تخفى صعوبته، ولا الهدف المبتغى من ورائه.

ومن ملحقات التضمين أيضاً الاستعانة[2]، ولم يكثـر منهـا إكثـاره مـن الإيداع، ونجده في قوله الذي استعان فيه ببيت لحسان بن ثابت، مهّد له تمهيـداً مناسباً[3]:

ألا رُبَّ طباخٍ ملـيح تقـول لـي يـداه وعينـاه مقـالاً مسـلَّما

(لنا الجفنات الغرُّ يلمعْنَ بالضـحى وأسيافنا يقطرْنَ من نجـدةٍ دمـا)[4]

وفي قولـه من قصيدة مدحية نقل فيه بيت حاتم الطائي من الفخـر إلـى المديح، وأتى به بعدما وطأ له بذكر حاتم في البيت السابق له:

أيا حاتمَ الإسـلام ودّوا خلاصـها بما ملكوا فليخسـؤوا قُضـي الأمـرُ

(وقد علمَ الأقوامُ لـو أن حاتمـاً أراد ثراء المال كـان لـه وفْـرُ)[5]

وقريب مما تقدم إلى حد ما حسن الاتباع[6]، ونجد الشاعر قد أكثـر منـه، وكأنه أراد أن يسابق الشعراء المشهورين الذين اتبعهم بإحسان فيما اتبعـه مـن أقوالهم، وأن يترك السامعين يقارنون بين صنيعه وصـنيعهم، ويحكمـون لـه بالسبق بعد ما أضاف إلى المعنى الذي أخذه إضافة يحسن بها الشعر، وتجعلـه

---

(١) *خزانة الأدب ٣٧٩ ــ ٣٨٢ .*
(٢) *شرح الكافية البديعية ٢٧١ .*
(٣) *ديوان ابن الوردي ٢٠٠ ــ ٢٠١ .*
(٤) *ديوان حسان بن ثابت ١٣١ .*
(٥) *ديوان ابن الوردي ٢٩٥ والشعر والشعراء ١/٢٤١ .*
(٦) *ــ أنوار الربيع ٦/٥ .*

أكثر جدارة به من صاحبه الأول[١]، ونجد هذا في قوله[٢]:

وما يكشر الليث ضـحكاً بلـى يكشِّـر إذْ سـمُّه منقـعُ

وقد أخذه من قول المتنبي [٣]

إذا نظرت نيوب الليـث بـارزةً فـلا تظـنن أن الليـث يبتسـم

أقول: أخذه واستوعب معناه في صدر بيته، ثم أضاف إليه معنـى جديـداً حدد فيه زمن التكشير والسم الناقع الملازم له.

ومثل بيته الذي يقول فيه[٤]:

نحلتُ فمَنْ يعدْني لـم يجـدني ولـيس يدلُّـه إلا أنينـي

وقد أخذه من بيت المتنبي أيضاً بعد ما خطـا بـه خطـوة فـي طريـق المبالغة[٥]:

كفى بجسمي نحولاً أنني رجـل لـولا مخـاطبتي إيـاك لـم ترنـي

وله غير ذلك في هذا المجال[٦].

وقبل الانتقال من هذه الفقرة أرى أنه من المفيد أن أشير إلى أن التضـمين وملحقاته قد أتت متناثرة في بعض أبيات قصائده ومقطعاتـه، وشـاملة لجميـع أبيات مقطّعات وقصائد كاملة، ولم يقتصر في أخذه على الشـعر فقـط، وإنمـا تجاوزه إلى الرجز والنظم العلمي، وأنه على الرغم من إفادته فيما سـبق مـن شعر شعراء كثيرين متنوعين، نجد منهم الجاهلي مثل زهير بن أبـي سـلمى[٧] وحاتم الطائي[٨]، والإسلامي مثل حسان بن ثابت[٩]، والأموي مثل رؤبـة بـن

---

(١) ـ *خزانة الأدب* ٤٠٩.
(٢) ـ *ديوان الوردي* ٢٢٥.
(٣) ـ *ديوان المتنبي* ٣/ ٣٦٨.
(٤) ـ *ديوان ابن الوردي* ٣٧٣.
(٥) ـ *ديوان المتنبي* ٤ /١٨٦.
(٦) ـ *انظر مثلاً ديوان ابن الوردي* ٢٣٧ ـ ٢٤٣ ـ ٢٦١ـ ٣١٥.
(٧) ـ *ديوان ابن الوردي* ٢٦١.
(٨) ـ *المصدر نفسه* ٢٩٥.
(٩) ـ *المصدر نفسه* ٢٠١.

العجاج[١]، والعباسي مثل أبي تمام[٢]، وصالح بن عبد القدوس[٣]وأبـــي فـــراس الحمداني[٤] والمتنبي[٥] والحريري[٦]والأيـــوبي مثـــل البهـــاء زهيـــر[٧]وابـــن الفارض[٨]ومنهم الأندلسي مثل ابن زيدون[٩] وغيرهم فإننا نجد عنـــده تركيـــزاً وإلحاحاً على المعري، وهو مواطنه، لأن كليهما قد ولد ــ كما مر ــ في معـــرة النعمان، وعلى المتنبي الذي عاش في حلب فترة طويلة نسبياً، حيث عاش ونشأ ابن الوردي نفسه ومات، ولكن هذا لا يعني تعصباً لمسقط رأســـه أو لموطنـــه، لأننا نجده قد ألح أيضاً على الحريري وعلى بعض شعراء حماسة أبـــي تمـــام، الأمر الذي يجعلنا نعتقد أن سبب الإلحاح شهرة النتاج وإعجاب ابـــن الـــوردي بهما إعجاباً جعله يسير على هـــداهما، ويحـــاول أن يســـبقهما، ليثبـــت تفوقـــه وشاعريته، ولننظر إليه وهو يقدم قصيدته الرائية الآنفة الذكر، والتي مطلعها:

أدرْ أحاديثَ ســـلْعٍ والحمـــى أدرِ والهجْ بذكر اللوى أو بأنـــه العطـــرِ

بقولـــه: (وقلت في مدح النبي ﷺ مضمناً أعجـــاز قصـــيدة أبـــي العـــلاء وبعض صدورها، وقد فاقت بشرف ممدوحها أصلها، وكان النبي ﷺ أحق بهـــا وأهلها)[١٠]، وقد حقق ذلك من خلال مقاييس عصره، ودليل ذلك ثناء ابن حجـــة الحموي على صنيعه هذا[١١]. كما نجد فضلاً عن الإعجاب دافعاً آخر للتضمين وملحقاته، وهو التحدي الذي أخفاه ابن الوردي عندما كان يضمن بعض أشـــعار المعري والمتنبي وغيرهما من الأعلام، ولكن لم يخفه مع غيـــرهم بـــل نجـــده واضحاً في قوله هذا، هو: (وتعجبت من اشتهار هذين البيتين اللذين ما أحكمهما

---

[١] ــ المصدر نفسه ٤١٠ .
[٢] ــ المصدر نفسه ٢٤٣ .
[٣] ــ المصدر نفسه ٢٢١ .
[٤] ــ المصدر نفسه ٣٨٠ .
[٥] ــ المصدر نفسه ٣٧٣ .
[٦] ــ المصدر نفسه٢٧١ ــ ٣٩٨ .
[٧] ــ المصدر نفسه ٢٠٥ .
[٨] ــ المصدر نفسه ٢٤٥ .
[٩] ــ المصدر نفسه ٢٣٧ .
[١٠] ــ المصدر نفسه ٣٠١ .
[١١] ــ خزانة الأدب ٣٨٢ ــ ٣٨٤ .

بانيهما، ولا اعتني بمعانيهما، ومع رداءة السبك سارا، وحظهمـا يقـول: قفـا نضحك من (قفا نبك)، وهما معنى ركيك:

مقامـــاتُ الغريـــب بكـــل أرضٍ كبنيـــان القصـــور علـــى الثلـــوجِ

فـــذاب الـــثلج وانهـــدم البنايـــا وقد عزم الغريـب علـى الخـروجِ

فخلصتهما من ذلك مقامات الغريب بكل أرض، وأوقدت عليهما نار فكري فذاب الثلج، وانهدم البنايا المستحقة للنقض، وجعلت لهما اسـما مـن الأسـماء، ونقلتهما من كثافة الأرض إلى لطافة السماء، فقلت:

ملـــيحٌ ردفُـــهُ والســـاقُ منـــه كبنيـــان القصـــور علـــى الثلـــوجِ

خذوا من قـدِّهِ القـاني نصـيباً فقد عزم الغريب علـى الخـروجِ[١]

وأكثر ابن الوردي من الاقتباس[٢]كثرة جعلته يأتي فـي المرتبـة التاليـة للتضمين وملحقاته، وهذا يدل على ثقافته القرآنية والحديثية من جهـة، وعلـى مكانة كل من القرآن والحديث لديه ولدى شعراء العصـر المملـوكي وأدبائـه خاصة، وفي العصر كله عامة، فضلاً عن دلالته البديعية، وقد كانت اقتباسـاته القرآنية أكثر من اقتباساته الحديثيـة، وأتـت جميعـاً مـن النـوع المحمـود المقبول[٣]،مثل قوله ناصحاً أخاه[٤]:

ولا تجهـل بجهـلٍ مـن أنـاسٍ وإن هـم خـاطبوك فقـل سـلاماً[٥]

ومثل قوله في النصح والعزاء أيضاً[٦]:

يـــا شـــاكياً مـــن حزنـــه وباكيـــــاً مـــــن كربـــــهِ

لا راحـــــــةٌ لمـــــــؤمن دون لقـــــــاء ربـــــــهِ[١]

---

(١) ـــ ديوان ابن الوردي ٣٢٣ ـــ ٣٢٤ .

(٢) ـــ أنوار الربيع ٢/٢١٧ .

(٣) ـــ شرح الكافية البديعية ٣٢٦ .

(٤) ـــ ديوان ابن الوردي ٢٥٥ .

(٥) ـــ قال تعالى (وإذا خاطبهم الجاهلون قالوا سلاماً) سورة الفرقان ٦٣ .

(٦) ـــ ديوان ابن الوردي ٢٧٩ .

كما أتت أيضاً من النوع الثاني، وهو المباح المبذول[٢]، مثل قوله متغزلاً[٣]:

يقول مَن يقيس بلقيسَ بها آمرةً ناهيةً عشاقَها

(إني وجدتُ امرأةً تملكهم وأُوتيت من كل شيء[٤]) راقها

وأما النوع الثالث من الاقتباس، وهو المردود المرذول، فلا نجد له أثراً في شعره، وسبب ذلك ــ فيما أعتقد ــ تدينه وورعه وسموه عما وقع فيه غيره من شعراء عصره وغيرهم[٥]. وفضلاً عن ذلك حاول أن يضفي في كثير من الأحيان على اقتباساته مزيداً من التصنع، فنجده يجمع بين اقتباسين من سورتين متتاليتين في شطر واحد أو اقتباس واحد مركب في قوله[٦]:

البرد قد ولى فما لك راقداً يا أيها المدثرُ المزملُ

كما مزج بين الاقتباسات وبعض المحسنات البديعية الأخرى، ليزيد شعره تصنعاً، يستجلب به مزيداً من إعجاب معاصريه كالتورية في قوله[٧]:

يا بدرَ تمٍّ نورُهُ باهرٌ منزلُهُ في القلب والطرفِ

صدغُكَ حرفُ النون في مشقهِ مَنْ يعبد الله على حرفِ

ويكاد يعتمد (العنوان)[٨] على عنصر الثقافة أكثر من الاقتباس أو التضمين، لأنه لا يتعلق بالقرآن أو الحديث أو الشعر، وإنما يتعلق بأخبار متقدمة وقصص سالفة غير محدودة، يشير إليها الشاعر بألفاظ تكون عنواناً

---

(١) ــ *انظر كتاب تمييز الطيب من الخبيث فيما يدور على ألسنة الناس من الحديث* ١٨٩ .
(٢) ــ *شرح الكافية البديعية* ٣٢٦ .
(٣) ــ *ديوان ابن الوردي* ٢٥٢ .
(٤) ــ *سورة النمل* ٢٣ .
(٥) ــ *انظر خزانة الأدب* ٤٤٢ .
(٦) ــ *ديوان ابن الوردي* ٤٩٨ .
(٧) ــ *المصدر نفسه* ٢٤١ .
(٨) ــ *أنوار الربيع* ٣١٢/٤ .

لها[1]، مثل قوله[2]:

ما تفعل التـركُ كمعشـارِ مـا قــد فعــل الحجّــاج بالنــاسِ

ويشير فيه إلى الحجاج بن يوسف الثقفي وما فعله من ظلم وقتل وغير ذلك، ولا يستطيع الإنسان فهم هذا البيت إلا إذا كان يعرف تاريخ الحجاج مفصلاً أو مجملاً، ومثل قوله في مدح الرسول ﷺ يشير فيه إلى نطق الغزالة أمامه، وكيف كان لها فرجاً مما كانت فيه[3]، وهو[4]:

عجبي لنطْـق غزالــة للمصــطفى جعل الإله لهــا بــذلك مخرجــا

ومثل قوله[5]:

أَيُنســى أذاهــمْ للنبــي وبغضــهم وتكذيبهم والسم في الشاة والسحْرُ

الذي يشير فيه إلى أذى اليهود للرسول (ﷺ) وبغضهم وتكذيبهم له، ثم يشير إلى دسهم السم له بالشاة وإلى محاولة سحره، كما تجاوز في ذلك التاريخ العربي إلى تاريخ الأمم الأخرى، مثل نمرود وكنعان وعاد وفرعون في لاميته الشهيرة[6]:

أيــن نمــرودُ وكنعــانُ ومَــن ملَــك الأمــرَ وولَــى وعــزلْ

أيــن عــادٌ أيــن فرعــونُ ومــن رفع الأهرامَ مَــنْ يســمعْ يخــلْ

وغير ذلك، وقد أكثر منه ابن الوردي في ديوانه كثرة بلغت قرابة الأربعين موضعاً، وجعلته في المرحلة التالية للاقتباس، واستطاع بوساطته أن يعرض معارفه الواسعة، وهذا يدل على أنه قد توجه بشعره هذا إلى مثقفين يستطيعون فهمه، ويشير أيضاً إلى أهمية عنصر الثقافة في أدب العصر المملوكي الذي أشرنا إليه من قبل.

---

(1) ـــ *خزانة الأدب ٣٧٣ .*
(2) ـــ *ديوان ابن الوردي ٤١١ .*
(3) ـــ *انظر الفوائد من جامع الأصول ومعجم الزوائد ٢/٣٠٠ .*
(4) ـــ *ديوان ابن الوردي ٣٢٢ .*
(5) ـــ *المصدر نفسه ٢٩٥ .*
(6) ـــ *المصدر نفسه ٤٣٦ .*

ونجد بعد ذلك عند الشاعر الافتنان[1]، وله في ذلك قصيدة طويلة، كان لها أهمية خاصة لديه، لأنه قد مازها عن غيرها فجعل لهـا اسـما، وتؤكـد هـذه الأهمية أيضاً نوعية هذا الاسم الذي اختاره لها، وهو (الـذهب الخـالص فـي الحسن المخالص)، ومطلعها[2]:

أنــا فــي الحــب قــانعٌ باليســيرِ بخيــالٍ يــزورُ أو وعـــدِ زورِ

وقد جمع بين التغزل والمدح في ثلاثة وثلاثين بيتـاً مـن أبياتهـا التـي تجاوزت الأربعين جمعاً مدهشاً، نستطيع أن نتبين منه ذلك الجهد الجبار الـذي بذلــه في تصنعها، إذ جعل صدورها في التغزل، وأعجازها في المدح، وربـط بين الصدور الغزلية والأعجاز المدحية ربطاً فنياً في قوله[3]:

لــكِ وجــهٌ أغَّــر بــاهٍ فريــدٌ مثلُ دهـر الـوزير بـين الـدهورِ

فــأديري علـــيَّ كــأس مـــدامٍ مثــلَ أخلاقــه بــلا تكــديرِ

لي إلى وصلك افتقــارٌ كمــا بالــ ـناس فقــرٌ إلــى بقــاء الــوزيرِ

وجعله فعله هذا يشعر بالفخر الذي نجده في نهايتها التي يقول فيها[4]:

كــلُّ بيــت فيــه نســيبٌ ومــدحٌ مستجادٌ مــن مســتكنِّ ضــميري

كررت لي مخالصــاً فيــك تحكــي ســـكراً يُســـتلَذ بـــالتكرير

أنــا لفظــي در النحــور ومثلــي لــم يبــع بالحطــام درَّ النحــور

ومن الجدير بالذكر أن نشير إلى أن الوزير والحبيبة وهميان لا وجود لهما البتة، وإنما تغزل ومدح لإظهار مقدرته الأدبية والفنية وفضــله علــى أقرانــه فحسب، ونجد هذا في تقديمه لقصيدته هذه، وهو:

(وقلت تأدباً لا تكسّباً، ولم أرد بها معيناً، والحمد لله على الغنــى، فأنــا لا

[1] *خزانة الأدب* ٦١.
[2] ـــ *ديوان ابن الوردي* ٢١٧.
[3]ـــ *المصدر نفسه* ٢١٨.
[4]ـــ *المصدر نفسه* ٢٢٠.

أمدح ولا أهجو، ولا أخاف حرمان أحد ولا أرجو)[١]وينطبق هذا علـــى جميـــع تغزله ومديحه عامةً.

ونجد لدى ابن الوردي أيضاً حسن التعليل[٢]، وقد أكثر منه كثـــرة لافتـــة النظر، ووفق في الكثير من أمثلته، وخاصة إذا نظرنا إليها من خـــلال منظـــار عصره، مثل قوله[٣]:

ما للنياق رواقصاً هــل عاينــتْ　　　برق الأُبيرق تحت أذيــال الــدُّجى

وقوله[٤]:

ويا مطــرَ الســماءِ أراكَ تهمـــي　　　أظنُّـــكَ باكيـــاً صـــدرَ الصـــدورِ

حمل الشاعر حسن التعليل ما أحب أن يظهره من عاطفة الشوق والحـــب في البيت الأول، وعاطفة الحزن والألم في البيت الثاني. ونجده فضلاً عن ذلـــك وسيلة للوصول إلى الجديد في المعنى أو الصورة، مثل قوله[٥]:

عجبتُ للأهيفُ النجار وهْو على الــ　　　أشجار يقطع في أغصـــان خـــلاّفِ

فقال لـــي عنـــدها ثـــأرٌ تُحَـــدٌّ بـــه　　　لأنها سرقتْ مـــن لـــين أعطـــافي

ولا يخفي تأثره في البيتين السابقين بعلم الفقه، وكذلك نجد تأثره بعلم النحو واضحاً في قولـــه الذي يصف فيه ســـيلاً وجـــوائح حلـــت بمدينـــة بعلبـــك[٦] التاريخية[٧]:

سيلٌ طغـــى فـــي بعلبـــكَّ وراعـــدٌ　　　ولهيـــبُ نـــارٍ ثـــارَ للتعـــذيبِ

فلئن تركَّـــب ثـــم مـــازجَ ســـورَها　　　فلبعلبـــكَّ المـــزجٌ فـــي التركيـــبِ

---

(١)ــ المصدر نفسه ٢١٧ .

(٢)ــ التبيان ٣١٨ .

(٣)ــ ديوان ابن الوردي ٣٢٢ .

(٤)ــ المصدر نفسه ٣٣٧ .

(٥)ــ المصدر نفسه ٢١٠ .

(٦)ــ معجم البلدان ١/٤٥٣ .

(٧)ــ ديوان ابن الوردي ٤٨٤ .

إذ إنه علل تركب السيل ثم مزاجه لسورها وتهديمه، بأن اسمها علم ممنوع من الصرف للتركيب المزجي، ونستغرب من الشاعر هذا التعليل الذي أتى به هنا، وما اتسم به من جمود عاطفي لم تذبه أو تحركه مصيبة كهذه، ونتساءل هل سبب ذلك التصنع، أو كثرة الجوائح والمصائب التي حلت بالبلاد والعباد آنذاك، الأمر الذي جعل النصال تتكسر على النصال لديه؟، إن الذي أعتقده أن الأمرين معاً سببان مشتركان لذلك. وفضلاً عن ذلك نلاحظ هنا خلو المثال السابق وأمثاله من الجمال الذي رأيناه في الأمثلة الآنفة، وذلك لأن الشاعر لم يكن يضع أمامه الجمال فحسب، وإنما كان يضع بحسبانه الوصول إلى العلة الجديدة المبتكرة التي لم يسبق إليها، لأنها الغاية التي سعى إليها.

وعُني ابن الوردي أيضاً بإرسال المثل[١]، ليضفي على معناه قوة وجمالاً وجمالاً وقدرة على الإقناع، مثل قوله[٢]:

فكوتْ بالصدود قلبي وقالت: هاكَ طبي وآخرُ الطبِ كيٌّ

ومثل قوله أيضاً[٣]:

ولو عقلَ الإنسانُ لم يهدِ مدحةً إليك وهل يُهدى إلى هجرٍ تمرٌ[٤]
تمر[٤]

وإلى جانب تصنعه للأمثلة العربية التراثية التي تؤكد عنصر الثقافة وأهميته، والذي أشرنا إليه من قبل، نجده يتصنع كثيراً من الأمثلة الشعبية التي لما تزل تعيش بين ظهرانينا، مثل قوله الذي أضاف إليه التورية أيضاً[٥]:

يا مَنْ تولَّى قاضياً هذا قضاءٌ أم قدرْ

عذرُكَ في نسياننا أن القضا يعمي البصرْ

وهذا يكسبها السيرورة بين مختلف طبقات الناس، ويدل أيضاً على تنوع جوانب ثقافة الشاعر، مع أن ذلك لا يخفي الجانب الجمالي في كثير منها،

---

[١] ــ *شرح الكافية البديعية* ١١٨ .
[٢] ــ *ديوان ابن الوردي* ٤٦٧ .
[٣] ــ *المصدر نفسه* ٢٩٨ .
[٤] ــ مثل عربي أصله، كمبضع تمر إلى هجر (*لسان العرب* مادة هـ ج ر).
[٥] ــ *ديوان ابن الوردي* ٢٤٨ .

والذي يبدو في العلاقة الخيالية التي تربطها بما قبلها، مثل قوله[١]:

فاسفري وجهَـكِ إنْ لـمْ تصـلي رؤيــةُ المـاءِ تزيـلُ العطشـا

أو الذي يبدو في علاقتها المعنوية بما قبلها[٢]:

ودَّعتُها ويدي اليمـينُ لأدمعـي ويـدي اليسـارُ لضـمةٍ وعنـاق

قالت ألا تخشى الفضيحة قلـتُ لا يـومُ الـوداع فضـيحةُ العشـاق

وفضلاً عما سبق نجد لديه كثيراً مـن الفنـون البديعيـة الأخـرى مثـل الاستدراك، وهو رفع توهم متولد من كلام سابق رفعاً شبيهاً بالاستثناء، بزيـادة نكتة طريفة على معنى الاستدراك[٣]، كقوله[٤]:

أيا عَلَوَ لي ودٌّ كوجهكِ في السـنا ولكنَّ حظـي مثـلُ فاحمِـكِ الجعْـدِ

أضفى به الشاعر على بيته ما يمكن أن نطلـق عليـه اسـم المفاجـأة، إذ استدرك كلامه، ففاجأنا بسواد حظه بعد أن كنا معه في بياض وده الذي شـبَّهه بسنا وجه حبيبته.

ومثل التكميل[٥] الذي يضفي على المعنى الكمال والبهاء كقوله[٦]:

ألا أيها المولى الـذي زار عبـده ولا بدع في مولى تمشّى إلـى عبـدِ

فالمعنى قد انتهى بنهاية صدر البيت، ولكن الشاعر أراد أن يضـفي علـى معناه التام كمالاً، فأضاف إليه ما وجدناه في عجز البيت.

ومثل اللف والنشر[٧]الذي تفنن فيه، فجعله بين اثنين واثنين[٨] تارة، وبـين

---

(١) ـــ المصدر نفسه ٢٤٩ .
(٢) ـــ المصدر نفسه ٢١٤ .
(٣) ـــ أنوار الربيع ٣٨٥/١ .
(٤) ـــ ديوان ابن الوردي ٢٩٠ .
(٥) شرح الكافية البديعية ١٤٢ .
(٦) ـــ ديوان ابن الوردي ٣٧٧ .
(٧) ـــ شرح الكافية البديعة ٧٦ .
(٨) ـــ ديوان ابن الوردي ١٩١ .

ثلاثة وثلاثة تارة أخرى كقوله[١]:

إنّ صبري وأنّني وهواهُ بينَ واهٍ وذائعٍ ومصونِ

ثم غلا في ذلك فجعله بين أربعة وأربعة كقوله[٢]:

أنتَ ظبيي أنت مسكي أنت درّي أنت غصني

في التفات وثناء وثنايا وتثنِ

كما نجد غلوه قد اتجه به وجهة أخرى عندما تغزل بفتاة تعمل في الحرير، فذكر اللف والنشر في الحرير، ثم في البديع، وجمع بينهما في بيته الأول، ثم جعل بيته الثاني مثالاً على اللف والنشر تمم به تغزله في البيت الأول، وهكذا جمع بين أربعة أمور متناسبة، والبيتان هما[٣]:

لفُّ الحريرِ ونشرُهُ لكِ حرفةٌ فلففتُ ثم نشرتُ فيكِ نظامي

فالقدُّ منكِ ووجنتاك ومبسمٌ غصنٌ وتفاحٌ وحبُّ غمام

ومثل الاكتفاء[٤]الذي يساعد الشاعر على الإيجاز معتمداً على ذكاء السامع وثقافته، الأمر الذي يبعده عن أن يكون متلقياً سلبياً، ويجعله مشاركاً إيجابياً في إكمال معاني الشاعر وتكثيرها وتنويعها بتنوع أنماط السامعين كقوله[٥]:

مولايَ إنكَ محسنٌ قسماً وإنَّك ثم إنَّكْ

فلأشكرنَّكَ ما حييتُ وإنْ أمتْ فلتشكرنَّكْ

الذي يمكن فيه لكل منا أن يضع خبري (إن) كما يشاء ويختار، وبذلك تتعدد معاني البيت بتنوع التقديرات، وأما في البيت الأخير فيمكن أن يكون التقدير فلتشكرنك عظامي أو روحي بعد الموت.

---

[١]ــ المصدر نفسه ٤٢٧ .

[٢]ــ المصدر نفسه ٢٧٨ ــ ٢٧٩ .

[٣]ــ المصدر نفسه ٤٦٩ .

[٤]ــ خزانة الأدب ١٢٦ .

[٥]ــ ديوان ابن الوردي ٣٦١ .

وقد يكون سبب الإيجاز رغبة الإنسان في ألا يذكر ما يخشى وقوعه كقوله[١]:

يا لائمي في حبه أيكونُ ما؟ وتلومُ مَنْ؟

أو عدم رغبته في ذكر ما وقع لتألمه من ذلك كقوله[٢]:

أخذتَ عني بديلاً وذا دليل بأنَّكْ

تمرُّ بي لستَ تلوي عليَّ حتى كأنكْ

كما قد يحذف الشاعر ما يكره التصريح به عفة وتنزيهاً لشعره عنه كقوله[٣]:

فَمنْ أتى فمرحباً ومن تولى فإلى

أي فإلى جهنم وبئس المصير أو ما يشبه ذلك. وفضلاً عن ذلك فقد جمع بين الاكتفاء وبعض الفنون البديعية الأخرى إيغالاً منه في الصنعة كالاقتباس في قوله[٤]:

عوّادةٌ عوّادةٌ بالنغمِ الملذَّذِ

قالت لنا أوتارُها أنطقنا الله الذي

أي (أنطقنا الله الذي أنطق كل شيء)[٥]. ومثلما جعل المحذوف في الأمثلة السابقة كلمة كاملة أو كلمات، جعل المحذوف أحياناً بعض كلمة بعد ما مهد له بما يساعد في الوصول إليه كقوله[٦]:

طلبتْ مني لقتلي شاهداً قلتُ عينيكِ كفى بالسيف شا

---

(١) ـــ *المصدر نفسه* ٢١٤ .
(٢) ـــ *المصدر نفسه* ٢٨٨ .
(٣) ـــ *المصدر نفسه* ٣١١ .
(٤) ـــ *المصدر نفسه* ٤١٣ .
(٥) ـــ *سورة فصلت*٢١ .
(٦) ـــ *ديوان ابن الوردي* ٢٥٠ .

وكأن الخوف من السيف قد عقد لسان الشاعر، فمنعه من أن يكمل لفظته.

ومثل المذهب الكلامي[١] الذي استعان به الشاعر لتقوية كلامه كقوله[٢]:

يـــا هنـــدُ مـــا فـــي زمـــاني   مســـــــــاعفٌ أو مســـــــــاعدْ

فـــــــإنْ صـــــــدقت وإلا   فكـــــــــذبيني بواحـــــــــدْ

ومثل تجاهل العارف[٣] الذي ينقل إلينا بالمعنى مبالغاً فيه كقوله[٤]:

يا قاعةَ الوعساءِ ماهــذا الشــذا   أَحويتِ شــيحاً أم حويــتِ بنفســجا

فكأن الشاعر أراد أن يشبه شذا قاعة الوعساء برائحة الشـيح أو البنفسـج، ولكنه وجد أن العلاقة بينهما مما يعبر عنه التشبيه، فعـدل عنـه إلـى تجاهـل العارف ليجعلنا نعتقد أن شدة التشابه بينهما جعلت الأمر يلتبس عليه.

ومثل التدبيح[٥]الذي يجعل البيت ذا ألوان متعددة كألوان قوس قزح، الأمـر الذي لا يخفى أثره في النفس كقوله[٦]:

ولي صاحبٌ بالمدح والهجو كسبُهُ   يقول: أتدري كيف أصنع بـالخلق

إذا حمّروا وجهي وما بيّضوا يدي   أُزرّق لهم رجلي ولو خضّروا عنقي

وإلى جوار ذلك نجد لديه كثيراً من أسراب الفنون البديعية المتبقيـة التـي احتوتها كتب البلاغة مثل كتاب البديع، وكتـاب الإيضـاح، وشـرح الكافيـة البديعية، والتبيان في علم المعاني والبديع والبيان. وخزانة الأدب لابـن حجـة الحموي وغيرها، وقد ضم كل فن منها مجموعة قليلة من أبيات الشـاعر مثـل الاعتراض[٧]والهزل الذي يراد به الجد[٨] والاحتراس[١] والقـول بالموجـب[٢]

---

[١]ـــ *الإيضاح ٥١٦.*

[٢]ـــ *ديوان ابن الوردي ٣٨٥.*

[٣]ـــ *التبيان ٢٩٤.*

[٤]ـــ *ديوان ابن الوردي ٣٢١.*

[٥]ـــ *خزانة الأدب ٤٤١.*

[٦]ـــ *ديوان ابن الوردي ٢٣٢.*

[٧]ـــ *المصدر نفسه ٢١٨ ـــ ٢٣٦.*

[٨]ـــ *المصدر نفسه ٤١٩ ـــ ٤٨٥.*

والمبالغة[3] والغلو[4] والإغراق[5] والتلميح[6] والإطراد[7] والتفريع[8] والتذليل[9] والتسهيم[10] وغيرها، وكأنه أراد بذلك أن يستقصيها كلها، ليبرهن على قدرته وتمكنه في الأدب، ويؤكدهما من وجهة نظر عصره الذي كان يعيش بين ظهراني أهله، ويتوجه إليهم بأشعاره، وكان حريصاً على نيل استحسانهم.

المحسنات اللفظية:

مع أن ابن الوردي قد أعطى المحسنات المعنوية النصيب الأوفى في ديوانه، فإنه لم يغفل المحسنات اللفظية، بل إنه قد جعل الجناس خاصة ينال قصب السبق على غيره من المحسنات، ويكون أكثر الفنون البديعية بنوعيها عدداً. وهذا يدل على ميل ابن الوردي نحو جانب الموسيقى اللفظية التي يؤديها الجناس بأنواعه المختلفة، والذي يدل أيضاً على حبه لإظهار سعة قاموسه اللغوي الذي أعانه على الإتيان بالكثير من الكلمات المتحدة أو المتشابهة لفظاً والمختلفة معنى، كما يدل أيضاً على تأثره بمواطنه وأستاذه أبي العلاء المعري الذي فتح الباب في لزومياته لمثل هذه الكلف في الجناس وتصنعه فيه[11]، من بعده الشعراء والأدباء وشغفوا به، وهذا ما جعله يؤلف مع الطباق في القرن السادس الهجري مذهباً فنياً له أتباعه وأنصاره[12]، واستمر هذا الميل نحو الجناس إلى عصر الشاعر، فورثه هو ومعاصروه. وكان من أعظم أرباب

---

(1) ـــ المصدر نفسه ٣٨٢ ـــ ٤٠٦ .
(2) ـــ المصدر نفسه٤٤٢ .
(3) ـــ المصدر نفسه ٣٧٣ ـــ ٣٨٣ .
(4) ـــ المصدر نفسه ٣٨٢ .
(5) ـــ المصدر نفسه ٣٥٨ .
(6) ـــ المصدر نفسه ٣٥٣ .
(7) ـــ المصدر نفسه ٣٨٢ .
(8) ـــ المصدر نفسه ٣٧٩ .
(9) ـــ المصدر نفسه ٢٢٦ .
(10) ـــ المصدر نفسه ٤٤٤ .
(11) ـــ عصر الدول والإمارات، مصر والشام ٣٣١ .
(12) ـــ أدب الدول المتتابعة ٦٧٢ .

الجناس في عصره صفي الدين الحلي صاحب كتاب (الدر النفيس في أجناس التجنيس)[١]، وصلاح الدين الصفدي الذي ألف كتاباً سماه (جناس الجناس)، نوه في مقدمته بالبديع ورفعه إلى عليين، ثم خص التجنيس بمديحه، وأطنب في ذلك وأفرط، حتى قال: (متى عُدّ في القصيدة بيت كان الجناس طرازه، ومتى طاف بالبلاغة متكلم كانت أركانه كعبته وحجابه حجازه، ومتى كان للسحر الحلال باب كان في الحقيقة إليه مجازه، قد أخذت أفراد محاسنه بمجامع القلب، ودخلت كل لب بهمزة السلب.

فهْوَ نوعٌ فيه على الحسن نوعٌ   يُكسب اللفظ رونقاً وطلاوةْ

وبه لا تزال حورُ المعاني   في حُليٍّ وحُلَّةٍ وحلاوة[٢]

وبالرغم من ذلك فقد وقف أناس من الجناس وأنصاره موقف العداء، مثل ابن حجة الحموي الذي قال: (أما الجناس فإنه غير مذهبي ومذهب من نسجت على منواله من أهل الأدب، وكذلك كثرة اشتقاق الألفاظ، فإن كلاً منهما يؤدي إلى العقادة والتقييد عن إطلاق عنان البلاغة في مضمار المعاني المبتكرة)[٣]. ولكنه مع ذلك الهجوم عليه، قد قبله، إذا جعله صاحبه تورية[٤]، وفي مطالع القصائد إن تعذر على الناظم أن يركبه تورية[٥]، كما استحسنه الشهاب محمود الحلبي إذا قلَّ وأتى في الكلام عفواً من غير كد ولا استكراه ولا بعد ولا ميل إلى جانب الركة[٦]، وهذه الاستثناءات مع معطيات الجناس النغمية، وكونه معرضاً جيداً لثروة الشاعر اللغوية ومقدرته الفنية، فتحت أبواب الجناس أمام الشعراء من أصحاب مذهب التورية وغيرهم ليلجوها، ذاكرين لهذه الشروط السابقة مرة وناسين لها مرات. وهذا ما نجده عند ابن الوردي الذي دعا إلى عدم الإكثار من الجناس بقوله الذي مر بنا من قبل[٧]:

---

[١] ـــ *شرح الكافية البديعية* ٧١ .
[٢] ـــ *جنان الجناس* ١٥ ـــ ١٦ .
[٣] ـــ *خزانة الأدب* ٢٠ .
[٤] ـــ *المصدر نفسه* ٢٣ .
[٥] ـــ *المصدر نفسه* ٢١ .
[٦] ـــ *المصدر نفسه* ٢٠ .
[٧] ـــ *ديوان ابن الوردي* ٣٩٥ ـــ ٣٩٦ .

إذا أحببتَ نظمَ الشـعرِ فـاخترْ لنظمـكَ كـلَّ سـهلٍ ذي امتنـاعِ

ولا تُكثِـرْ مجانسـةً ومكِّـنْ قوافيَـهُ وكِلْـهُ إلـى الطبـاعِ

ثم جعل الجناس في أشعاره يتفوق على غيره من المحسنات اللفظية والمعنوية معاً، وأتى به تاماً[١] في قوله[٢]:

أيا حاجبَ السلطان زانك حاجبٌ وأغناك في الهيجاء عن قوس حاجبِ

وحشده أحياناً حشداً في مثل قوله[٣]:

ودارهـم فـي دارهـم وحـيّهم في حـيِّهم وأرضـهم فـي أرضـهمْ

كما نجد لديه الجناس الملفق[٤]في بيتين متتاليين يؤلفان هذه المقطوعة[٥]:

كـلُّ غـرامٍ فيـك أمسـى لـي أوالهـاً بـي كنـتَ أم سـالِ

فـاجْرِ علـى أحسـن منـوالٍ فلـيس لـي غيـرُكَ مـنْ والِ

والجناس المقلوب[٦]بين حبر وربح في قوله[٧]:

انقلـب الحبـر علـى ثوبـكَ فابشـرْ بـالأدبْ

فـإنّ حبـر كاتـبٍ ربـحٌ إذا هـو انقلـبْ

كما جمع بين جناس الاشتقاق[٨]بين عذب وعذاب من جهة، والجناس المضارع[٩]بين عذاب ومذاب من جهة أخرى في قوله[١]:

---

[١] ــ *جناس الجناس ٤٥ .*
[٢] ــ *ديوان ابن الوردي ١٩١ .*
[٣] ــ *المصدر نفسه ٢٦٥ .*
[٤] ــ *خزانة الأدب ٢٧ .*
[٥]ــ *ديوان ابن الوردي ٣٥٧ .*
[٦]ــ *شرح الكافية البديعية ٦٧ .*
[٧] ــ *ديوان ابن الوردي ٢٠٣ .*
[٨] ــ *جناس الجناس ٧٥ .*
[٩] ــ *المصدر نفسه ٦٢ ــ ٦٧ .*

هويـــــتُ أعرابيـــــةً ريقُهـــــا عـــذبُ ولـــي فيهـــا عـــذابُ مـــذاب

ونرى عنده أيضاً الجناس المغاير، أو جناس التحريف[٢]كقوله[٣]:

لا وطولِ القيام فيـكَ ووجـدي مـــا لِطَـوْلِ الـوزير مِـن تقصـيرِ

والجناس المطلق[٤]بين الفعل (تنكّر) والاسم الأعجمي (تنكز) في قوله[٥]:

تنكّــزَ تنْكِــزٌ بدمشــقَ خلقــاً فقاســوا منــه أنــواع العــذابِ

كما نجد عنده غير ذلك من أنواع الجناس. ولم يقنع بما تقدم له من تصنع، وإنما نجده يجانس بين كلمتين وكلمتين، وهما (عين الخطا) في قوله[٦]:

قـــال عـــذولي كُـــفَّ عـــن تُـــرْكِ الخطـــا[٧] واخـــشَ الســـطا

وقعـــتَ فـــي عـــين الخطـــا[٨] فقلـــت فـــي عـــين الخطـــا [٩]

ويلتزم تجنيس الكلمتين الأخيرتين تجنيساً[١٠]لفظياً في أكثر الأبيات قصـيدة نونية له، منها[١١]:

يـــا عـــاذلي لا أبـــالي فالشـــوقُ أعلـــى وأعلـــنْ

لا تطلبـــوا عنـــه صـــبري فالصـــبر أوهـــى وأوهـــنْ

---

[١]ـــ ديوان ابن الوردي ٣٣١ .
[٢]ـــ جناس الجناس ٤٨ ـــ ٤٩ .
[٣]ـــ ديوان ابن الوردي ٢١٨ .
[٤]ـــ شرح الكافية البديعية ٦١ .
[٥]ـــ ديوان ابن الوردي ٢٨٥ .
[٦]ـــ المصدر نفسه ٣٥١ .
[٧]ـــ شعب من شعوب الترك (دائرة المعارف الإسلامية ٤١/٥ ـــ ٤٢ ـــ ٥١).
[٨]ـــ أي في العين المبصرة لشعب الخطا التركي.
[٩]ـــ أي في الخطا عينه.
[١٠]ـــ شرح الكافية البديعية ٦٦ ـــ ٦٧ .
[١١]ـــ ديوان ابن الوردي ٢٩٩ .

وتجنيسهما تجنيساً مذيلاً[١] في جميع أبيات رائية له، وأولها[٢]:

الطـــرفُ ســـاهٍ ســـاهرٌ والـــــدمعُ وافٍ وافـــــرُ

فـاجفوا ولينـوا فـي الهـوى فالقلـــب شــاكٍ شـــاكرُ

وتجنيسهما تجنيساً يختلف من بيت إلى بيت من أبيات المقطوعة، فجعلـه في البيت الأول محرفاً، وفي الثاني مطرفاً، وفي الثالث تاماً وهكـذا، والأبيـات هي[٣]:

ضـرَّةٌ للشـمس والبـدرِ فلـوْ أدركتهـا ضُـرّتاها ضَـرّتاها

بـكَ يـا عاشـقُ منهـا تهمـةٌ لـو أبـاحْ لـكَ فاهـا لكفاهـا

وسـويداؤك فيهـا غلـةٌ لـو تـدانت شـفتاها شـفتاها

وتجنيس الكلمة الأخيرة من صدور أبيات قصـيدة كاملـة ومثيلتهـا فـي أعجازها، وبدايتها[٤]:

يـا جـامع الحسـن أَمَـا لِصـدّك الـدهرَ أمـدْ

لـي فيـك دمـعٌ مـا رقـا يومـاً وطـرفٌ مـا رقـدْ

وهي قصيدة طويلة تبلغ عشرين بيتاً، ونجده قد غلا فيها بتصنع جناسـاته، كما فعل من قبل، فالتزم أن تنتهي جميع الكلمات الأولى المجانسة بـالألف، وأن تنتهي جميع مثيلاتها بالدال، الأمر الذي لا تخفى صعوبته مـن جهـة، وغنـاه الموسيقى الذي أتى من أن الشاعر قد جعل لقصيدته رويين اثنـين، روّيـاً فـي نهايات الصدور، ورويا في نهايات الأعجاز من جهة ثانية، ومـن البـديهي أن هذا التصنع قد ترك آثاراً سلبية في المعاني.

ويخطو خطوة أخرى في تصنعه الذي وجدناه في القصيدة السابقة، فنجـده

---

(١)ـــ *شرح الكافية البديعية* ٦٣ .
(٢)ـــ *ديوان ابن الوردي* ٢٤٨ .
(٣)ـــ *المصدر نفسه* ٢٩٣ .
(٤)ـــ *ديوان ابن الوردي* ٢٦٩ .

في قصيدة أخرى لــه يلتزم ما التزمه في السابقة، ولكنه يجعل الجنــاس بــين كلمتين وكلمة، وهو ما يسمى جناس التركيب[١] أولها[٢]:

فضـــلٌ لـــديكَ اكتســـى بـــهْ مَـــــنْ أَمَّـــــهُ لاكتســـــابهْ

كـــم عـــالمٍ قـــد ســـرى بـــهْ مـــا نـــال لمـــع ســـرابهْ

وفي مقطوعة له أخرى ألزم نفسه بأن يجانس جناساً تاماً بين أواخر أبياتها الأربعة، التي أنهى كُلاًّ منها بكلمة (بلالا)، وتعني في البيــت الأول الصــحابي الجليل بلال بن رباح ﷺ وفي الثاني حرف نفي مكرر، وفي الثالث ما يبل بــه الحلق من ماء ونحوه، في الرابع تعني (لا إله إلا الله)، كما نجده إلى جانب ذلك قد غلا في تصنعه فأضاف إليها أنواعاً بديعية أخرى، والمقطوعة هي[٣]:

قـــد عـــمَّ خالَـــكَ حســـنٌ فـــي اللـــون يحكـــي بـــلالا

نعـــمْ نعـــمْ أنـــت ســـؤلي فـــلا تجبنـــي بـــلالا

جفنـــي غريـــق وقلبـــي لا يســـتطيع بـــلالا

لألاء وجهـــك يغنـــي أن يحرســـوكَ بـــلالا

مما سبق نرى أن ابن الوردي من أرباب الجناس في عصره بالرغم مــن رأيه النظري الذي رأيناه من قبل، والذي دعا فيه إلى عدم الإكثار من الجنــاس، وأنه في كثير من الأحيان قد أفاد من معطياته النغمية، فأتى رشيقاً جميلاً خفيف الظل، أغنى موسيقى شعره عامة، وفضلاً عن ذلك، دل علــى ســعة قاموســه اللغوي وقدرته الفنية، ولكن مع هذا قد ترك آثاره السلبية في معانيه.

وكذلك دفعته رغبته في إغناء موسيقى شــعره إلــى أن يعنــى بالمناســبة اللفظية[٤]. عناية فائقة ليفيد مما تعطيه الكلمات المتزنات التي يناســب بعضــها

---

(١) ــ *شرح الكافية البديعية* ٦٠.

(٢) ــ *ديوان ابن الوردي* ٢٥٠.

(٣) ــ *المصدر نفسه* ٣٤٣ ــ ٣٤٤.

(٤) ــ *شرح الكافية البديعية* ١٤١.

بعضاً من موسيقا، ونجد ذلك في قوله[١]:

النومُ عن جفنـــي طـــريحٌ طريـــدْ والصبر عن قلبـــي قصـــيٌّ بعيــدْ

وقوله[٢]:

فإنْ تجارَوا بمنظومٍ تدعْـــهُ ســـدى وإن تبـــارَوا بمنثـــورٍ تـــذرْهُ هَبَـــا

ومثلما جعل المناسبة اللفظية في المثالين الســـابقين بـــين شـــطري البيـــت الواحد، جعلها أيضاً في صدري بيتين متتاليين كقوله[٣]:

فلـــــم أرَ أذلَّ مـــــنْ طـــــامعٍ ألا قاتـــــل الله مـــــن يطمـــــعُ

ولـــم أر أرفـــعَ مـــن قـــانعٍ فللـــــهِ كـــــلّ فتـــــى يقنـــــعُ

وللسبب ذاته عني أيضاً بالمماثلة[٤]، وأفاد من موسيقى الكلمات المتزنـــات التي يتلو بعضها بعضاً، من غير أن تفصل بعضها عن بعض كلمـــة أو أكثـــر يختلف وزنها عنها، مثل قوله[٥]:

أبائعَ حبِّ القمحِ في وصل شـــادنٍ لعـــوبٍ ضـــحوكٍ للعقـــولِ ســـلوبِ

ونجده بعد ذلك يلح على العكس[٦]الذي يبدو فيه التصنع واضحاً في التشابه بين اللفظين المتقاربين من جهة، وبين المتباعدين من جهة ثانيـــة، مثـــل عجـــز البيت التالي[٧]:

والثغـــرُ بـــالطرْفِ قـــد حمـــاهُ فـــراقَ طيبـــاً وطـــاب ريقـــا

ودفعه إعجابه إلى أن يكرره في بيتين متلاحقين، هما[٨]:

---

[١]ـــ *ديوان ابن الوردي* ٢٤٦ .

[٢]ـــ *المصدر نفسه* ٣٤١ .

[٣]ـــ *المصدر نفسه* ٢٢٣ .

[٤]ـــ *شرح الكافية البديعية* ١٩٥ .

[٥]ـــ *ديوان ابن الوردي* ٢١٣ .

[٦]ـــ *شرح الكافية البديعية* ١٤٥ .

[٧]ـــ *ديوان ابن الوردي* ٢١٢ .

[٨]ـــ *المصدر نفسه* ٤٨٣ .

ومغـــنٍّ إنْ شـــداكم منشـــداً		أعـــذبَ الغـــيَّ وأغـــوى العَـــذَبا

كالصَّبا هبّــتْ بأغصــان الصــبِّا		تُطــرِبُ الحــيَّ وتحيــي الطَرَبــا

وعلى ما يبدو كان الشاعر معجباً بعبارتي العكس السابقتين، ويظهر ذلــك في أنه قد أتى بهما مرتين من قبل مع بعض التغيير البسيط[١]،وفضلاً عن ذلــك حاول أن يتفنن فيه، فجعله بين الكلمتين ونظيرتيهما، وبين ثــلاث ونظيراتهــا، بينما كان في الأمثلة السابقة قد جعله بين الكلمة ونظيرتها، أو بتعبير آخــر قــد عامل الكلمتين أو الثلاث معاملة الكلمة الواحدة، ونجد ذلك في قوله[٢]:

كيــف أســلو عنــكَ قــلْ لــي		عنــكَ قــلْ لــي كيــف أســلو

لــــكَ نمــــلٌ فــــوق خــــدٍّ		فــــوق خــــدٍّ لــــكَ نمــــلُ

لــــيس يخلــــو منــــك قلــــبٌ		منــــك قلــــبٌ لــــيس يخلــــو

أنــــت كــــلَّ لســــت بعضــــاً		لســــت بعضــــاً أنــــت كــــلَّ

وكأن الشاعر قد وضع مرآة أمام صدور أبياته فبدت فيها أعجازها، ولعــل هذا يرتبط إلى حد ما بلوحات الخط العربي التي تحتوي آية أو حكمة، قد كتبت في نصف اللوحة الأيمن كتابة عادية، وفي نصف اللوحة الأيسر كتابة مقلوبــة بشكل متناظر[٣]، وهذا يدل على تأثر الفنون بعضها ببعض.

ودفعته عنايته بموسيقى شعره إلى أنه يعني بالترصيع[٤]الذي يجعل الشــعر موّاراً بالموسيقى التي تولدها كلمات صدر البيت التي تتحد كل منها مــع مثيــل لها في عجزه وزناً وخاتمة كقوله[٥]:

ألا تتعطفــــين وأنــــتِ غصــــنٌ		ألا تتلفتــــين وأنــــتِ ظبــــيُ

---

[١]ـــ *المصدر نفسه ٢٨١ ـــ ٣٤٢ .*

[٢]ـــ *المصدر نفسه ٢٨٨ .*

[٣]ـــ *روح الخط العربي ٢٥٢ ـــ ٢٦٣ .*

[٤]ـــ *شرح الكافية البديعية ١٩٠ .*

[٥]ـــ *ديوان ابن الوردي ٢٣٢ .*

وقوله[1]:

يكــدِّرني نَــواكَ وأنــتَ صــافٍ   ويُسْــكرني هــواكَ وأنــتَ صــاحٍ

وتتبع أيضاً آثار مواطنه المعري، فعني بلزوم ما لا يلزم[2]، ولكنه لم يكثر منه إكثاره، وإنما مر به مرور الكرام في عدة مقطوعات قصيرة كقوله[3]:

يـــــا ســـــائلي تصـــــبُّراً   عـــن لـــثْمِ فيـــه لا تســـلْ

مـــــا تســـــتحي تبـــدلُني   بالصـــبر عـــن ذاك العســـلْ

كما عني أيضاً بالموازنة[4]، وأفاد من ثرائها الموسيقي الآتي مــن تقفيــة جميع أجزاء البيت العروضية على قافية واحدة، تخالف رويه من غيــر حشــو لفظة مخالفة، تفرق بين أجزائه[5]، كقوله[6]:

وزهورُها وطيورُها وســرورُها   وقصـــورُها وديورُهـــا للمُجتلـــي

وقوله[7]:

كم حاسدٍ كم كائــدٍ كمــا مــاردٍ   كــم واجــدٍ كــم جاحــدٍ كــم زارِ

وكذلك عني بالتعديد[8]والتسميط[9] وغيرهما، بحيث نستطيع أن نقول: إنــه حاول أن يجمع في ديوانه جميع أنواع البديع اللفظي مثلما فعل مــن قبــل فــي أنواع البديع المعنوي.

---

(1) ـــ *المصدر نفسه* ٣٨١ .
(2) ـــ *التبيان* ٥٠٧ .
(3) ـــ *ديوان ابن الوردي* ١٩٢ .
(4) ـــ *شرح الكافية البديعية* ١٩٢ .
(5) ـــ *المصدر نفسه* ١٩٢ .
(6) ـــ *ديوان ابن الوردي* ٣٣٠ .
(7) ـــ *المصدر نفسه* ٣١٥ .
(8) ـــ *المصدر نفسه* ٣٧٢ .
(9) ـــ *المصدر نفسه* ٤٣٣ .

المحسنات المشتركة:

وإلى جانب ما تقدم عُني ابن الوردي بمحسنات مشتركة بين المعنوية واللفظية، تحوي سماتهما معاً، مثل التكرار[١] الذي يفيد في تأكيد الوصف أو المدح أو غير ذلك من الأغراض[٢]، في الوقت الذي يغني فيه موسيقى البيت بتكرار الكلمة كقوله[٣]:

يا حاسدَ الناسِ على مالهم إليكَ عنّي يا معنّى إليكْ

ولم يكتف أحياناً بتكرار الكلمة مرتين، وإنما كررها ثلاثاً كقوله[٤]:

ألا يا لقلةِ إنصافهِ ألا يالها يا لها يا لها

وحاول أن يغلو بتصنعه في هذا الفن، فالتزم تكرار الكلمة الأخيرة في جميع الأسطر، كقوله في الدوبيت التالي[٥]:

إنْ ملَّت ليَ الوشاةُ عيناً عينا من مثلكَ نحوهم حِرْنا وحرنا

أو شبَّهك الأنامُ غصناً غصنا في لومهم فأنت معنى معنى

كما التزم أيضاً بأن يبدأ مجموعة من أبيات قصيدة بكلمة واحدة، وهي[٦]:

يا لَسلمى أنتِ أولى من رعى وُدِّيَ الأقدمَ من يومِ نشا

يا لَسلمى بأبي أنت وبي أنت عندي اليومَ أحلى مَن مشى

يا لَسلمى سالميني واسلمي لا تطيعي واشياً فيما وشى

يا لَسلمى دهشتي فيك حجا لا يُعاب الصبُّ مهما دُهِشا

ولا يخفي الثراء الموسيقى الذي ولده التكرار في إيقاع الأبيات السابقة

---

(١) ـــ شرح الكافية البديعية ١٣٤ .
(٢) ـــ المصدر نفسه.
(٣) ـــ ديوان ابن الوردي ٢١٢ .
(٤) ـــ المصدر نفسه ٣٧٨ .
(٥) ـــ المصدر نفسه ٥٠٢ .
(٦) ـــ المصدر نفسه ٢٤٩ .

فضلاً عن إيحاءاته المعنوية.

وعني الشاعر أيضاً ببراعة الاستهلال أو حسن الابتداء[١]عناية كبرى، وذلك لما تتركه البداية من تأثير في المتلقي تستمر ظلاله لما بعدها، وتتدخل بصورة ما لتؤثر في حكمه على القصيدة كلها إيجاباً أو سلباً، وتشمل هذه العناية المضمون والشكل معاً، ونجدها في سهولة اللفظ وصحة السبك ووضح المعنى ورقة التشبيب وتجنب الحشو وتناسب القسمين واستقلال البيت ودلالته على ما بنيت القصيدة عليه من غرض الشاعر[٢]، ونجد هذا متمثلاً إلى حد كبير في مطالع قصائده عامة، مثل قوله[٣]:

أأُقتلُ بين جدِّكِ والمزاحِ   بنبلِ جفونكِ المرضى الصحاحِ

وقوله[٤]:

دموعٌ يستبقْنَ إلى النحورِ   ونيرانٌ تشبُّ منَ الصدورِ

كما عني ابن الوردي العناية نفسها بحسن الختام أو براعته[٥]في البيت الأخير من القصيدة الذي ينبغي أن يكون أجود بيت فيها يحسن السكوت عليه، لأنه آخر ما يبقى في الأسماع، والحذاق والنقاد يحافظون عليه[٦]، وتشمل العناية به المضمون والشكل كسابقه، مثل قوله في نهاية قصيدة في مديح الرسول(ﷺ)[٧]:

صلّى عليكَ اللهُ يا خيرَ الورى   ما نار نورٌ من ضريحك في الدجى

وهذه مناسبة لمدحة نبوية، لأن الشاعر دعا الله تعالى أن يصلي على النبيﷺ صلاة دائمة، وعبر عن صفة الديمومة بصورة جميلة تشمل استمرار انبعاث أنوار الضريح النبوي مبددة ظلمات الدجى. كما نراه أيضاً يختم مدحة

---

(١)ـــ *أنوار الربيع* ١/٣٤.
(٢)ـــ *شرح الكافية البديعية* ٥٧.
(٣)ـــ *ديوان ابن الوردي* ٣٨١.
(٤)ـــ *المصدر نفسه* ٣٢٧.
(٥)ـــ *خزانة الأدب* ٤٦٠.
(٦)ـــ *شرح الكافية البديعية* ٣٣٣.
(٧)ـــ *ديوان ابن الوردي* ٣٢٣.

نبوية أخرى بقوله[١]:

عليكَ منْ صــلواتِ اللهِ أفضــلُها   ما لاح بدرٌ وناح الوُرْقُ في الشجرِ

ومع تشابه مضمون البيتين فإن الشاعر استطاع أن يضفي على الثاني شيئاً من الخصوصية عندما دعا بأفضل الدعوات، وعنــدما عبــر عــن اســتمرار الصلوات بصورة أخرى نرى فيها البدر ونسمع فيها الوُرْق على الأشــجار، ولا أريد هنا أن أقارن بين الصورة الخيالية التي لا تراها العيــون، وإنمــا يراهــا الخيال أو القلب المؤمن من جهة، والصورة الأخرى التي تعتمد علــى البصــر والسمع، وإنما أريد فقط أن أشير إلى عناية الشاعر بحسن الختام وتفننــه فــي تجويده. وفضلاً عن ذلك نجد أبياتاً عدة، يتضح فيها جهــد الشــاعر وعنايتــه، كقولــه في نهاية قصيدة إخوانية، يجيب بها عن قصيدة، كان القاضي القضــاة إبراهيم بن الخشاب المصري، قد أرسها إليه عند مغادرته حلب إلى القاهرة[٢]:

وقــد يجمــعُ اللهُ الشــتيتينِ مِنّــةً   وفضلاً وربُّ الناسِ بالناسِ ألطفُ

وكقولــه في ختام قصيدته (تحفة الأحباب من ملحة الإعراب) التي ســبق الحديث عنها[٣]:

فــديتُ لــونَ خــدّه مــنْ لــونِ   كــان حريريــاً فصــارَ وردي

وقولــه في نهاية قصيدة إخوانية، يعاتب فيها أخاه القاضي جمــال الــدين يوسف[٤]:

كفانــا فَقْــدُ إخوتِنــا ابتــداءً   فــلا تجعــلْ تشــتتنا الختامــا

وقولــه في آخر قصيدة تغزلية عفيفة يعلل فيه سبب حيائه من حبيبته[٥]:

وليس حياءُ الوجه في الذئب شيمةً   ولكنها من شــيمة الأســدِ الــوَرْدِ

---

(١)ـــ المصدر نفسه ٣٠٩.
(٢)ـــ المصدر نفسه ٤٠١.
(٣)ـــ المصدر نفسه ٢٧٦.
(٤)ـــالمصدر نفسه ٢٥٥.
(٥)ـــ المصدر نفسه ٢٩٠.

وابن الوردي في هذا ليس بدعاً بين الشعراء، وإنما نجد هذه العناية بحسن الابتداء وبراعة الختام في قصائد جميع شعراء العربية عامةً مثلما وجدناها في قصائد الشاعر، وأما مقطوعاته ومقطوعات غيره فلا ينطبق عليها هذا الحكـم، لأنه قالها لتحتوي معنى مبتكراً أو صورة أو محسناً أو غير ذلك.

وزيادةً عما سبق من تصنع، نجد لديه تصنعاً آخر في نص نثري يتحـول إلى نظم إذا قرأناه بصورة عكسية، كلمةً بعد كلمة من غير أن يختلف غرضـه، وهو المديح، ويمكن أن يسمى الطرد نثراً والعكس نظماً، وهذا هو في صـورته الشعرية أو العكسية[1]:

سـعدُهُ دائـمٌ مقـيمْ	**ضـدُّهُ مُكْمَـدٌ سـقيمْ**
مثلَـه لـيس للـورى	**فضـلَه كامـلَ عمـيمْ**
للمهمـاتِ مُرتجـى	**للعطيـاتِ مسـتديمْ**
حفظَـهُ الـدينَ شـاملَ	**لفظَـهُ رقَ كالنسـيمْ**
حقَـهُ الآنَ واجـبٌ	**خلقَـهُ بيننـا عظـيمْ**
باسـمٌ عـاذرٌ رضِـيْ	**راحـمٌ وافـرٌ علـيمْ**
حكمُـهُ الحـقَ ظـاهرٌ	**حلمُـهُ وافـرٌ نظـيمْ**
علمُـهُ طـمَّ بحـرُهُ	**فهمُـهُ جيـدٌ قـويمْ**
عبـدُهُ مخلصـاَ دعـا	**رفـدُهُ عنـدما قـديمْ**
للمحبـينَ محسـنٌ	**للمـوالينَ مسـتقيمْ**

كما يتحول إلى نثر مع بقائه مديحاً، وإن تغيرت معانيه قلـيلاً أحيانـاً إذا قرأناه من نهايته كلمة كلمة على النحو التـالي: (مسـتقيم للمـوالين، محسـن للمحبين، قديم عندنا رفده، دعا مخلصاً عبده..)

وهذا يشبه إلى حد ما القلب، نستطيع أن نقرأ العبارة حرفاً حرفـاً، طـرداً وعكساً من غير أن يصيبها تغيير لفظاً ومعنـى ووزنـاً وقافيـة، مثـل قـول

[1]ـ *المصدر نفسه ٢٧٦ ـ ٢٧٧ .*

الأرجاني[1]:

مودتُـــــهُ تـــــدومُ لكـــلِّ هـــولٍ   وهـــلْ كـــلٌّ مودتُــــهُ تـــــدومُ

بينما هنا لا نستطيع ذلك.

المحسنات المبتكرة:

ولم يكتف ابن الوردي بالمحسنات الكثيرة التي ذكرناها، وعرفتها كتب البلاغة، وإنما حاول أي يزيدها مبتكراً فنوناً بديعية أخرى، ومحاولاً أن يحطم رقمها القياسي، ولا غرو في ذلك، لأن عصر الشاعر هو عصر الابتكار والتجديد والتصنع في ميدان المعاني والصور والبديع من خلال مفاهيم معاصريه للابتكار والجديد والفن، ونجد هذا فيما سماه الشاعر إيهام التوكيد في قوله[2]:

تعشّقْتُ أحوى لي إليـــه وســـائلُ   وإصـــلاحُ أحـــوالي لديـــهِ لديـــهِ

أمــــرٌّ مســــتعطفاً متلطفـــــاً   فيثقـــلُ تســـليمي عليـــهِ عليـــهِ

فلا كانَ واشٍ كدَّرَ الصفوَ بيننـــا   وبغَّـــضَ تحبيبـــي إليـــهِ إليـــهِ

إذا أمعنا النظر في الأبيات السابقة، نرى أن الشاعر لا يريد من التكرار التوكيد، كما يبدو من الوهلة الأولى، وإنما يريد في عجز البيت الأول أن إصلاح أحوال الشاعر لدى حبيبه كائن لديه وليس عند غيره، وفي عجز البيت الثاني أن تسليمه على حبيبه يثقل على حبيبه، وفي عجز البيت الثالث أن الواشي قد بغض إلى حبيبه تحبيب الشاعر إليه.

وكذلك نجد عنده ما يمكن أن يسمى إرادة الكلمة بذكر أسماء أحرفها في قوله[3]:

قـــدْ طبَّـــقَ الأرضَ الوبـــا   وقـــد بـــدا فـــي حلبـــا

قـــالوا لـــه علـــى الـــورى   كـــافٌ ورا قلـــتُ وبـــا

---

(1) ـــ الإيضاح ٥٥٣.

(2) ـــ ديوان ابن الوردي ٢٩٣.

(3) المصدر نفسه ٢٠٤.

إذ ذكر الكاف والراء، وأراد بهما الفعل الذي يؤلفانه، وهو (كـرّ). بينما نرى في قوله (وبا) تورية، لأنها قد تعني حرف الباء، فتؤلف بناء على هذا مع الكاف والراء كلمة (كرب). وقد تعني أيضاً كلمة (وباء)، ولما تـزل تستخدم دعاء من الإنسان على من يكره.

كما نجد عنده أيضاً فناً جديداً في البيت التالي(١):

وقائلٍ لي طرفُهُ فاترٌ قلتُ وبالنونِ وبالكافِ

ويمكن أن يلحق بالجناس، لأن قوله بالنون يعني لفظة (فاتن)، وبالكاف لفظة (فاتك)، ولكنه بدلاً من أن يذكر كلمتي (فاتن) و (فاتك)، ويصبح تصنعه هذا جناساً يتساوى مع غيره من الجناسات، ويتساوى به مع غيره من الشعراء، أراد أن يصعّب الأمر على نفسه، حتى يبدو تميزه وفضله، فأشار إلى الجناس إشارة، وترك أمر الوصول إليه للقارئ أو السامع يقوم به بنفسه، وهذا يدل على قوة تيار التصنع عنده من جهة، ولدى عصره من جهة أخرى.

الحشد البديعي:

وبعد فلا تكتمل صورة الغلو في التصنّع البديعي في شعر ابن الوردي إلا إذا أشرنا إلى الحشد الذي كان الشاعر يحاوله في كثير من الأحيان، وقد كان هذا الحشد متنوعاً، فمنه ما اكتفى الشاعر فيه بفن بديعي واحد كالجناس، يحشده حشداً، ويلتزمه التزاماً دقيقاً في كل بيت من أبيات بعض قصائده كما مر بنا، أو في أول كل جزء من أجزاء أقفال موشحٍ له و أبياته(٢) وفي آخره، وهذا بعضه(٣):

مذهبي حب رشا ذي جسد مذهّبِ قد حُبي حسناً به يستعذب القدح بي

عاذلاً ما أنتَ في لومك عادلا

سائلاً يخبرك دمعٌ قد همى سائلا

(١) المصدر نفسه: ٣٦٢.

(٢) الموشحات الأندلسية ٢٣ وما بعدها.

(٣) ديوان ابن الوردي ٣٢٦.

آهِ لا تعــذلْ فمــا قلبـــي بــذا آهــلا

أو في عدد كبير من مقطعاته، كقوله[1]:

بايعْ وتابعْ وأطــعْ واصــغِ لهــم وخلِّهـــم فـــي حلِّهـــم ونقضـــهمْ

ودارهـــمْ فـــي دارهـــم وحـــيِّهم في حيِّهم وأرضِـــهم فـــي أرضِـــهمْ

وكالتوجيه الذي حشد ستة منه في بيت واحد وهو[2]:

بخدَّيهِ رَيْحانُ الحواشـــي مُحقَّــقٌ إلى الثلثِ والفضَّاحِ تحــتَ رقاعِــهِ.

وكالمراجعة[3] وغيرها وغيرها.

ومن الحشد ما لم يكتف الشاعر فيه بنوع واحد، وإنما جمــع فـــي البيــت الواحد أكثر من فن بديعي، وجاء هذا الجمع على شــكلين متنـــاثر ومتراكــب، فالمتناثر كقوله الذي جمع فيه بين الاقتباس وجناس الاشتقاق[4]:

رحلــــت راضــــيةً مرضــــية عــن أبيهــا نِعْــمَ ذُخْــرٌ ذُخِــرا

والمتراكب كقوله الذي جمع فيه الشاعر في مكان واحد الجناس والطبــاق معاً[5]:

همُ الخفراءُ كم عــينٍ وقلــبٍ رمَوهـــا بـــالغريق وبـــالحريق

وكقوله الذي جمع فيه بين الاقتباس والاكتفاء معاً متراكبين[6]:

مـــا أنـــتَ للفقـــراء منفَعِــلٌ أمّـــا مَـــن اســـتغنى فأنـــتَ لـــهُ

ولعل هذا الغلو في التصنّعِ البديعي يفسر كثرة عدد المقطوعات في ديــوان الشاعرِ، وفي شعر العصر عامةً، وتفوقها على القصائد، لأن كثيراً منهـــا كـــان وسيلةً، عرض الشاعر بوساطتها مقدرته البلاغية وتفوقه الفني من خلال منظار

---

(1) *المصدر نفسه:* ٢٦٥.

(2) *المصدر نفسه:* ٢٠٢.

(3) *المصدر نفسه:* ٢٦٢.

(4) *المصدر نفسه:* ٢٠٤.

(5) *المصدر نفسه:* ٢٥٣.

(6) *المصدر نفسه:* ٣٩٢.

عصره، الذي وضع التصنع البديعي في مكان مرموق، ولا شك في أن هذا الميل الجانح نحو التصنع، قد ترك آثاره السلبية في كثير من الأحيان على المعنى، لأن الشاعر لم يضع المعنى في أول اهتماماته، وإنما جعل التصنع أولها، وبذل في سبيله جهوداً جبارة يدل عليها بوضوح ذلك التكلف والغلو في التصنع الذي رأيناه لديه، كما ترك التصنع أيضاً آثاره السلبية أحياناً على صدق التجربة الشعرية عنده، ولكننا مع ذلك لا يمكن أن ننكر عنصر الصدق عنده، لأننا نجده يتبع نهج التصنع نفسه في مواقف لا يمكن أن نشك في صدقها، مثل رثائه لابنته في قصيدته التي مطلعها[١]:

أثَّرَ الحزنُ بقلبي أثراً   يومَ غيبتُ الثريّا في الثرى

وهذا يدل على قوة تيار التصنع وتأصله في أعماقه وأعماق معاصريه بشكل جعله ملازماً لآدابهم ملازمة دائمة عامة.

وحتى يضمن ابن الوردي لأشعاره هذه السيرورة والانتشار اختار لها غرضاً محبباً إلى النفس، وهو التغزل، وهذا يفسر كثرة أشعار التغزل بنوعيه المؤنث والمذكر لديه، ولدى كثير من معاصريه، ويفسر في الوقت نفسه غياب حرارة الصدق فيها وبرودها العاطفي، لأن التغزل فيها لم يكن هدفاً، وإنما وسيلة لإظهار فنون التصنع، ويؤيد هذا أن الشاعر وكثيراً من معاصريه الذين أكثروا من التغزل بنوعيه، كانوا على تقى، يمنعنا من أن نعتقد أنهم كانوا يفعلون ما يقولون كالنواسيين، وما نجده في ديوان ابن الوردي من قول لا يحتمل التأويل أو الشك يزيد ما ذهبت إليه قوة[٢]، ولا أريد بهذا أن أنفي التغزل القائم على تجربة حقيقية، ويصف واقعاً ملموساً في عصر الشاعر، وإنما أريد أن أنفي تعميم ذلك على جميع رجالات العصر المملوكي.

ومع ما نجده في تصنع الشاعر من سلبيات من وجهة نظرنا، فإننا نستطيع أن نتلمس من خلال مقطوعاته وقصائده وموشحاته وفنونه الشعرية المستحدثة ملامح كثيرة لنواحي العصر المملوكي المختلفة، كما يبدو واضحاً أيضاً من خلالها، إلحاح الشاعر –وهو صورة من عصره– على عنصر الثقافة، لأن أكثر هذه الفنون البديعية تدل على ثقافته وثقافة من يخاطبهم، وذلك لأن المرء

---

(١) *المصدر نفسه: ٢٠٣.*

(٢) *انظر تقديمه لديوانه ١٧–١٨ وانظر أيضاً ٤٤٠.*

لا يمكن أن يصل إليها نظماً أو فهماً –وإن أوتي الموهبة الشعرية– إلا إذا اعتمد على خلفية ثقافية واسعة، وهذا ما جعل الشاعر في العصر المملوكي يقترب من الكاتب اقتراباً شديداً، ولا يختلف عنه إلا بإتقانه لعلم العروض والقدرة على النظم، ولعل هذا يفسر سبب أن أكثر شعراء هذا العصر كانوا من العلماء، وإن كثيراً من علمائه كانوا أيضاً من الشعراء، وصحيح أن هناك إجماعاً على ضرورة وجود إطار ثقافي للشعر عند الشعراء لدى الباحثين قديماً وحديثاً مثل ابن طباطبا والقاضي الجرجاني وأبي هلال العسكري وساطع الحصري والشايب وبن جونسون وإليوت وإدواردز وغيرهم[١]، ولكن إلحاح شعراء العصر المملوكي وأدبائه ونقاده على عنصر الثقافة كان مختلفاً ومغالياً، ويؤكد ما ذهبت إليه قول ابن الأثير: (اعلم أن صناعة تأليف الكلام من المنظوم والمنثور تفتقر إلى آلات كثيرة... فإذا ركب الله تعالى في الإنسان طبعاً قابلاً لهذا الفن، فإنه يفتقر حينئذ إلى ثمانية أنواع من الآلات: النوع الأول معرفة علم العربية من النحو والتصريف. والنوع الثاني: معرفة ما يحتاج إليه من اللغة، وهو المتداول المألوف استعماله في فصيح الكلام غير الوحشي الغريب ولا المستكره المعيب. النوع الثالث: معرفة أمثال العرب وأيامهم ومعرفة الوقائع التي جاءت في حوادث خاصة بأقوام، فإن ذلك جرى مجرى الأمثال أيضاً. النوع الرابع: الإطلاع على تأليفات من تقدمه من أرباب هذه الصناعات المنظومة منه والمنثورة والتحفظ لكثير منه. النوع الخامس: معرفة الأحكام السلطانية في الإمامة والإمارة والقضاء والحسبة وغير ذلك. النوع السادس: حفظ القرآن الكريم، والتدرب باستعماله وإدراجه في مطاوي كلامه. النوع السابع: حفظ ما يحتاج إليه من الأخبار الواردة عن النبي ﷺ والسلوك بها مسلك القرآن الكريم في الاستعمال. النوع الثامن: وهو مختص بالناظم دون الناثر، وذلك علم العروض والقوافي الذي يقام به ميزان الشعر)[٢].

وهكذا تساوى عند ابن الأثير الشاعر والناثر في كل شيء إلا علم العروض والقوافي فقط.

ومن الصحيح أننا نجد في هذا العصر من خالف ابن الأثير فيما تقدم له من آراء، مثل الصفدي الذي فرق بين الكاتب والشاعر فيما يحتاجان إليه من

(١) *راجع مشكلة السرقات في النقد العربي ٢٨١ وما بعدها.*
(٢) *المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ١/٤٠ و٤٣ و٤٤.*

فنون المعرفة وأنواعها، لأن لكل منهما ميدانه المختلف[1]، بيد أن هذا لم يمنع آراء ابن الأثير وما شابهها من أن تؤثر في الشعراء، وأن يستجيبوا لها كما أشرنا إلى ذلك من قبل.

وأخيراً لم يكن ابن الوردي في تصنعه وغلوه فيه بدعاً بين شعراء عصره، وإنما كان صورة صادقة عن عصره يمثله خير تمثيل، أو يمكننا أن نقول: إن العصر المملوكي قد تجلى فيه بوجه عام تجلياً دقيقاً جلياً.

***

(1) *النقد الأدبي في القرن الثامن الهجري ١٧٧ .*

الفصل الثاني
التصنع في ديوان صفي الدين الحلي
(درر النحور في امتداح الملك المنصور)

بعدما انتهينا من دراسة التصنع بشكله البسيط لدى ابن الوردي، ننتقل إلى نوع آخر للتصنع، لا يهمل النوع الأول، ولا يكتفي به، بل ينطلق منه مستعيناً به، ليحقق شكلاً معمارياً فنياً ذا طابع كلي، قد وضع له صاحبه خطته المحكمة المدروسة المرسومة بعناية قبل أن يبدأ به، ثم سار في تنفيذها بخطى ثابتة دقيقة فنية، تُعنى بالشكل أولاً، لأنه غايتها الأولى التي يأتي المضمون بعدها في الأهمية، ولعل هذا الأمر كان لا يخص الشاعر المادح فقط، وإنما كان يخص الممدوح أيضاً، لأن المادح والممدوح -كما نعتقد- كليهما كانا يؤمنان بأن معاني المديح وغيره من أغراض الشعر قد غدت معروفة معادة، لذلك عُني كل منهما بالشكل، وعدَّه الغاية التي يبتغيها، والهدف الذي يسار إليه أولاً، ثم تأتي بعده المعاني. هذا ما نراه في ديوان (درر النحور في امتداح الملك المنصور) لصفي الدين الحلي. فمن هو؟، وما ديوانه؟.

صفي الدين الحلي: عبد العزيز بن سرايا السنبسي الطائي الحلي[1]، ولد يوم الجمعة الخامس من ربيع الآخر سنة ٦٧٧ هـ الموافق السادس والعشرين من آب (أغسطس) عام ١٢٧٨م كما أجمعت على ذلك أكثر المصادر التي تحدثت عنه[2]، وكانت ولادته في مدينة الحلة الواقعة بين الكوفة وبغداد[3]، وكانت تسمى الجامعين[4]، وذكرها في قوله[5]:

من لنا في الجامعين تنكَّرتْ ... من بعدها أعلامها والمعهدُ

نشأ الحلي في أحضان عشيرته السنبسية الطائية التي كان لها آنذاك

---

(١) *فوات الوفيات ٣/٣٣٥.*

(٢) *كتاب صفي الدين الحلي، محمد إبراهيم حور. ص ١٥ وقد توصلت إلى التاريخ الميلادي بوساطة الحاسوب.*

(٣) *جانب الصواب محمود رزق سليم عندما حدد مكانها قائلاً: وهي حلة قريبة من الموصل، ولم يذكر مصدره (انظر كتابه صفي الدين الحلي ص ١٨).*

(٤) *معجم البلدان ٢/٢٩٤.*

(٥) *ديوان صفي الدين الحلي ص ٧١٩.*

منزلتها وخصوماتها مع جيرانها، وأحس في نفسه ميلاً شديداً إلى الشعر، فأكب على حفظ نصوصه العباسية والإسلامية والجاهلية، الأمر الـذي جعلـه يعنـى بتضمين كثير من هذه النصوص في شعره وبعض موشحاته[١].

كما تعلم علم المعاني والبيان والعربية[٢]، وقد مكنت هـذه النشـأة القبليـة العربية الفصيحة، وما فيها من منازعات وحروب وفروسية، وما تلقاه من علوم في مدينته الحلة، وفي غيرها من المدن التي مر بها في أثناء تجوالـه بتجارتـه على أيدي علمائها وأدبائها وشعرائها، وما لقيه فيها من كتب اطلع عليها، أقول: مكنته موهبته الشعرية من البروز والازدهار، وأشار إلى ذلك في مقدمة ديوانـه إذ قال: (إني كنت قبل أن أشب عن الطوق، وأعلم ما دواعـي الشـوق، لهجـاً بالشعر نظماً وحفظاً، متقناً علومه معنى ولفظاً)[٣].

وفضلاً عن ذلك نستطيع من جانب آخر أن نتلمس ثقافته من شعره، الـذي يبدو من خلاله أنه كان ضليعاً في اللغة، قادراً على صوغ الشـعر دون عنـاء، فاهماً لأساليب الأقدمين والمحدثين، يستطيع أن يعالج صعبها وسهلها في يسـر ومطاوعة، وأنه كان متمكناً أيضاً في علم البديع والبيان والمعـاني، فقـد نظـم بديعيته نظم العالم الذي أراد أن يدون معلوماته في هذه الفنـون ومـا اخترعـه منها، وقد تجاوزت عنده مائة وخمسين لوناً، ثم شرحها شرح العالم، وذكر أنـه قرأ سبعين كتاباً قبل نظمها، وقرأ مائة وأربعين كتاباً قبل شرحها[٤].

بدأ الحلي قول الشعر في معارك قومه التي شارك فيهـا بسـنانه ولسـانه مفتخراً وراثياً ومؤججاً لنارها كلما أوشكت أن تخبو، وهكذا جمع بـين الشـعر والفروسية، الأمر الذي يذكرنا بالشعراء الفرسان في أدبنا العربي، مثل عنتـرة وعمرو بن كلثوم وغيرهما. وهذا ما جعله يصل فيما بعد ذلك إلـى أن يكـون شاعر العصر على الإطلاق[٥].

ونشأته هذه جعلته يربأ بنفسه عن أن يتكسب بشعره كغيره من الشـعراء، ويعاهد نفسه ألا يمدح كريماً وإن جل، ما عدا الرسـول (ص) وآلـه وكبـراء

---

(١) *عصر الدول والإمارات الجزيرة العربية، العراق، إيران ص ٣٥٥.*

(٢) *البدر الطالع ١/٣٥٨.*

(٣) *ديوان الحلي ص٩.*

(٤) *نحو فهم جديد منصف لأدب الدول المتتابعة وتاريخه ١/٣٩٨.*

(٥) *فوات الوفيات ٣/٣٣٥.*

أنسابه، وألا يهجو لئيماً وإن ذل، وألا ينظم شعراً إلا فيما يوجب لـــه ذكـــراً، أو يجلب له شكراً، وحدد ذلك في قوله:

كوصـــفِ حـــربٍ ورصـــفِ شـــربٍ ... ولطـــفِ عتْـــبٍ لقلـــبِ قلـــبِ

وذكـــرِ إلـــفٍ وشـــكرِ عُـــرفٍ ... وبكـــرِ وصـــفٍ ونـــدبِ نـــدبِ

وفي قوله أيضاً:

وأعرضتُ عن مدح الأنـــام ترفعـــاً ... ســـوى إنْ كـــان مجـــدي مـــنهمُ

وقلت كقول ابن الحسين[1] مُورِّيـــاً ... إذا كان مدح فالنســـيب[2] مُقـــدَّمُ[3]

ولكنه لم يستطع الالتزام بما عاهد عليه نفسه، إذ جرت في موطنه حروب قبلية بين أهله وجيرانهم، أوجبت رحلته عن أهله ووطنه، فيمم وجهـــه شـــطر الملك المنصور نجم الدين أبي الفتح غازي الأرتقي في مدينة ماردين بديار بكر عام (٧٠٠هـ-١٣٠٠م)[4]، وكانت أشعاره قد سبقته إليـــه، فاســـتقبله بحفـــاوة بالغة، الأمر الذي أوجب عليه أن يقابل هذا الإحسان بالإحســـان الـــذي يملكـــه، وهو شعر المديح[5]، وقد علل الحلي مديحه هذا بأنه لم يكن يستجدي به العطاء، وإنما كان يشكر به المعروف الذي أُسدي إليه، وشكر المعروف واجب[6]. وبأنه

---

(١) أي المتنبي، واسمه أحمد بن الحسين (٣٠٣-٣٥٤هـ).

(٢) القريب، والنسيب مشتقة من النسب.

(٣) راجع مقدمة ديوانه ص ٩-١٠.

(٤) كتاب صفي الدين الحلي لمحمود رزق سليم ص٣٤، وكتاب الحلي لمحمد إبراهيم حور ص ٢٩.

(٥) مقدمة ديوانه ص ١٠-١١.

(٦) وهذا صحيح إلى حد كبير، والدليل عليه أنه كان تاجراً غنياً، وكان يفرق بباب الملك المنصور أحياناً ما يهبه له حتى أنكر عليه ذلك، فاعتذر اعتذاراً جميلاً قائلاً:

فو الله ما فرقت ما جدت لي به ... على الصحب من تيه عراني ولا كبر

ولكنني لما علمت بأنني ... أقصر عن أداء حقك بالشكر

شركت جميع الصحب فيها لعلها ... تساعد في شكر يقوم به عذري

(كتاب صفي الدين الحلي لمحمود رزق سليم ص ٢٥-٢٦).

عند الأراتقة[١] نزول الصديق والنسيب[٢]. وكان مديحه هذا للملــك المنصـــور الأرتقي[٣] على نوعين:

أولاً: مدائح مجملة:

وهي التي جعلها كتاباً مفرداً كالديوان، لا يحتمــل الزيــادة والنقصـــان[٤]، وجمعها في كتاب سماه (درر النحور في امتداح الملك المنصور)[٥]، وسأتحدث عن هذا النوع بالتفصيل بعد قليل، لأنه موضوع هذه الدراسة.

ثانياً: مدائح مفصلة.

وهي قصائد لا تختلف عن مثيلاتها من قصائد المديح التي نجــدها لــدى أكثر الشعراء، وقد انتخب أحسنها، وأودعها ديوانه[٦].

وبعد وفاة الملك المنصور مدح الحلي ابنه الملك الصالح وعدداً من رجــال الدولة الأرتقية[٧]، وبالرغم من أنه قد قضى معظم حياته فـــي مـــاردين، لأنهـــا كانت تتمتع بحياة هادئة نسبياً إذا ما قورنت بغيرها، وفيها بعض بطـــون طيـــئ قبيلة الشاعر، ولأن بينها وبين الحلة مسقط رأسه صلات قوية وروابط متينة[٨]، أقول بالرغم من ذلك فإنه استمر في رحلاته التجارية التـــي عـــرف بهـــا قبـــل

---

(١) *ينسبون إلى ظهير الدين أرتق بن أكسك من قبيلة الدقر التركمانية التي انتهت زعامتها إليه، وكان أرتق من قواد السلطان ملكشاه بن ألب أرسلان ثالث سلاطين السلاجقة، والذي حكم بين عامي (٤٦٥-٤٨٥هـ=١٠٧٢-١٠٩٢م)*

(الإمارات الأرتقية ص ٥٧ وما بعدها).

(٢) *نحو فهم جديد منصف ١/٢٩٧.*

(٣) *هو غازي بن قرا أرسلان بن أرتق، ملك ماردين، حكمها عشرين سنة، توفي عام (٧١٢هـ=١٣١٢م) (الدرر الكامنة ٣/٢١٧).*

(٤) *ديوان الحلي ص ١١.*

(٥) *طبع (درر النحور) في نهاية ديوانه نشر دار صادر ص ٧٠٥.*

(٦) *ديوان الحلي ص ١١.*

(٧) *كتاب صفي الدين الحلي لمحمود رزق سليم ص٢٦.*

(٨) *كتاب صفي الدين الحلي لمحمد إبراهيم حور ص ٢٩-٣٠.*

اتصاله بالأرتقيين، الأمر الذي جعله يبتعد عن ماردين مرات عدة إلى الشام والحجاز ومصر، وقد مدح في أثنائها الملك الناصر قلاوون سلطان الدولة المملوكية وبعض رجال دولته، والملك المؤيد إسماعيل أبا الفداء وابنه الملك الأفضل في حماة، وكثيرين من أعيان عصره وأدبائه وشعرائه[١]، واستمرت به حياته على هذا النحو إلى أن توفى أوائل عام (٧٥٠هـ=١٣٤٩م)[٢]، في بغداد[٣].

سمّى صفي الدين الحلي بوضوح ممدوحه الذي خصه بديوان كامل، أو بكتاب مفرد -كما سماه هو نفسه-[٤] لا يشاركه فيه مشارك، وهو الملك المنصور نجم الدين أبو الفتح غازي[٥]، كما أوضح أيضاً أن هذا الكتاب الخاص كالديوان، إذ لا يحتمل الزيادة أو النقصان، لكونه تسعاً وعشرين قصيدة، كل منها تسعة وعشرون بيتاً على حرف من حروف المعجم، يبدأ في كل بيت منها به، وبه يختم، ووسمه بدرر النحور في مدائح[٦] الملك المنصور[٧]، كما سميت قصائد هذا الديوان أيضاً بالمحبوكات[٨] وبالروضة للسبب عينه، وبالأرتقيات[٩] لأنها قيلت جميعها في مدح ممدوح واحد هو الملك المنصور الأرتقي، مثل سيفيات المتنبي وروميات أبي فراس الحمداني.

واستغرق نظم قصائد درر النحور من جهد الحلي تسعين يوماً[١٠]، وهي فترة قصيرة إذا قيست بالجهد المبذول فيها، الأمر الذي يدل على شاعريته ومقدرته اللغوية والبلاغية المتميزتين، وإذا قارنا بين سنة نظمها، وهي سنة (٧٠٠هـ=١٣٠١م)، وعام ولادته، وهو عام (٦٧٧هـ=١٢٧٨م)، عرفنا أن عمره كان عند نظمها ثلاثة وعشرين عاماً، وهذا يؤكد تميزه ونبوغه وغزارة

---

(١) *الدرر الكامنة ٣٦٩/٣ والبدر الطالع ٣٥٨/١.*

(٢) *فوات الوفيات ٣٥٠/٣.*

(٣) *تاريخ آداب اللغة العربية لزيدان ١٣٥/٢.*

(٤) *ديوان الحلي ص ١١.*

(٥) *المصدر نفسه.*

(٦) *عنوانه في ديوان الحلي ص ٧٠٥، كتاب درر النحور في امتداح الملك المنصور.*

(٧) *ديوان الحلي ص١١.*

(٨) *المصدر نفسه ص ١٠٧.*

(٩) *مقدمة ديوان الحلي لكرم البستاني ص٦.*

(١٠) *مقدمة شرح الكافية البديعية ص ١٣.*

معارفه.

وقد قدم صفي الدين الحلي ديوانه هذا إلى الملك المنصور بقصيدة، مدحه فيها في بداية قدومه إليه في ماردين، وأشار في بعض أبياتها إلى (درر النحور) موضحاً فضله ومشيراً إلى تميزه ومفتخراً به، بأنه قد بلغ به غاية لم يدركها أحد من قبله، فقال[1]:

أهدي قلائدَ أشعارٍ فرائدُها ... درٌّ نهضتُ به من أبحرٍ عُمُقِ

نظمتُها فيكَ ديواناً أزفُّ به ... مدائحاً في سوى علياك لم تَرُقِ

تسعٌ وعشرون إنْ عُدَّتْ قصائدُها ... ومثلُها عددُ الأبياتِ في النسقِ

لمْ أقتنعْ بالقوافي في أواخرها ... حتى لزمتُ أواليها فلم تَعُقِ

ما أدركتْ فصحاءُ العرْبِ غايتَها ... قبلي ولا أخذوا في مثلها سبقي

جرتْ لتركضَ في ميدان حومتها ... قومٌ فأوقفتهم في أولِ الطلَقِ

ومن هذه الأبيات يمكننا أن ندرك بوضوح أن الشاعر كان قد رسم خطة ديوانه أو صنعته بشكل هندسي دقيق واع قبل أن يبدأ به، ثم سار على هذه الخطة بدقة ومهارة، وأنه أراد بذلك أن يأتي بما لم يستطعه سابقوه من فصحاء العرب، كما أنه أشار في بيته الأخير أيضاً إلى تحديه لمعاصريه الذين أرادوا تقليده في صنيعه هذا، ولكنه سرعان ما أعجزهم في أول الطريق، وما تقدم يشير بوضوح إلى أنه أراد بديوانه هذا أن يثبت لمليكه المنصور في أول تعارفهما تميزه وفضله وشاعريته ومقدرته، وأعتقد أنه نجح في ذلك من خلال المثل الأدبية لعصره نجاحاً باهراً، جعل بلاط بني أرتق في ماردين مكان إقامة دائمة له، استمرت به إلى نهاية عمره بالرغم مما تخللها من رحلات قريبة أو بعيدة.

وبالرغم من أن الحلي والذين تحدثوا عن درر النحور خاصة، أو درسوا شعره وأدبه عامة، لم يشيروا –فيما أعلم– إلى تأثره بلزوميات أبي العلاء المعري، فإني أعتقد أن هناك صلة وثيقة بينها وبين درر النحور، ولا يضير

---

(1) *ديوان الحلي ص ١٠٩.*

هذه الصلة ما بينهما من اختلافات، وأن الحلي قد تأثر بالمعري في ديوانه هـذا، وسار على منهجه بعدما أدخل عليه تغيرات زيادة ونقصاناً، وإن لم يشـر إلـى ذلك.

وقد قام اعتقادي هذا على أمور، أهمها أن من المستحيل أن لا يكون الحلي قد اطلع على لزوميات المعري لأسباب أهمها: شهرة المعري وقـرب عصـره من عصر الشاعر، إذ لا يفصل بين وفاة المعري وولادة الحلـي سـوى نيـف وقرنين فقط، وشهرة اللزوميات وانتشارها، شأنها في ذلك شـأن جميـع آثـار المعري، ثم كثرة إطلاع الحلي على الشعر والأدب وكثرة حفظه لشعر كثير من شعراء العرب النابهين، وهذا واضح في شعره، كما نستطيع أن نضيف إلى مـا سبق قرب المسافة المكانية بين مكان ولادة الحلي وإقامته ورحلاته مـن جهـة، ومكان إقامة المعري ورحلاته، وإن كانت قليلة من جهة أخرى.

ونستطيع أن نجد التأثر والتأثير بين العملين في أن الحلي قـد جعـل روي قصائد ديوانه (درر النحور) على حروف العربية حتى اسـتغرقها، ثـم رتبهـا ترتيب هذه الحروف في المعجم، وعلى هذه الخطة أو المنهج كان المعري قـد سار من قبل في لزومياته غالباً[١]، وإن كان بين الترتيبين اخـتلاف، إذ جعـل المعري الألف بعد الهمزة، أي جعلها الحرف الثاني[٢]، بينما جعلها الحلي بعـد الواو وقبل الياء، أي جعلها الحرف الثامن والعشرين[٣]، فضلاً عن ذلـك فـإن المعري لم يلتزم قبل الألف حرفاً بعينه في جميع مقطوعاته وقصائده فـي هـذا الباب، وإن التزم قبلها أحرفاً معينة في أبيات كل قصيدة أو مقطوعة على حدة، فمثلاً قد التزم قبلها الضاد تارة أولى[٤]، والراء تارة ثانيـة[٥] والنـون ثالثـة[٦] وهكذا، بينما التزم الحلي قبل الألف في جميع أبيات قصيدة حرفاً واحداً، وهـو اللام، وهناك فارق آخر بينهما في التسمية، فقد سماها المعري باسـمها، وهـو

---

[١] *شرح لزوم ما لا يلزم* ١/٤٠.
[٢] *المصدر نفسه* ٣/١٩١.
[٣] *انظر ديوان الحلي ص* ٧٥٩.
[٤] *شرح لزوم ما لا يلزم* ١/١٩١.
[٥] *المصدر نفسه* ١/١٩٣-٢٠٠-٢٠٥-٢٤١.
[٦] *المصدر نفسه* ١/٢٢٩.

الألف، بينما سماها الحلي (اللام ألف)[١]، والحقيقة أنه لا وجود لحـرف بهـذا الاسم في العربية، وإنما (اللام ألف) حرفان منفصلان، والنطق الصـحيح لهمـا (لا) بزنة (ما)، ونهى ابن جني عن قول (لام ألف)[٢]، وعلل سبب ورود الـلام قبل الألف تعليلاً علمياً دقيقاً[٣]. وهناك أيضاً خلاف آخر بينهما فـي التسـمية، وهو أن المعري قد أطلق لفظ (الفصل) فقال: فصـل الهمـزة وفصـل الألـف وغيرها[٤] بينما أطلق الحلي لفظ (القافية) فقال: قافيـة الهمـزة وقافيـة البـاء وغيرها[٥].

وفضلاً عن ذلك فإن اللزوميات ودرر النحور مشـتركان فـي التسـمية، فالمعري سمى لزومياته في مقدمته تأليفاً، وسماها مرة أخرى كتاباً، لأنـه قـد ألفها على شكل التآليف والكتب، فقد قسمت إلى أبواب، وقسمت الأبـواب إلـى فصول، وهل هناك ديوان قبل اللزوميات نظم شعراً، ووزع على هـذا الطـراز إلى أبواب وفصول كما يصنع أصحاب النثر بتآليفهم وكتبهم[٦]، وقد سار الحلي على هذا أيضاً، فسمّى درر النحور بالكتاب، الأمر الـذي يـدل علـى تـأثره بالمعري. ومما يدل على ذلك أيضاً أنه اتفق مع المعري في الغاية أيضـاً، فقـد كانت غاية المعري من لزومياته أن يأتي بما لم يأت به أحد قبله، وذلـك بـأن يغلو في الصنعة، ويتكلف فيها إلى ما لم يسبق إليه، حتى يبدو فضلـه وتميـزه على غيره[٧]، وهذه أيضاً غاية الحلي التي أعلنها بوضوح قائلاً[٨]:

ما أدركتْ فصحاءُ العرْبِ غايتَهـا   مثلي ولا أخذوا في مثلهـا سـبَقي

---

[١] ديوان الحلي ص ٧٥٩.

[٢] سر صناعة الإعراب ٢٤/١.

[٣] قال ابن جني: إن سبب ورود اللام قبل الألف هو عدم إمكان الابتداء بالمدة الساكنة، وقد اختيرت اللام دون سائر الحروف لأن واضع الخط أجراه في هذا على اللفظ، لأنه أصل الخط، والخط فرع على اللفظ، فلما رآهم قد توصلوا إلى النطق بلام التعريف بأن قدموا قبلها ألفاً، قدم قبل الألف في (لا) لاماً توصّلاً إلى النطق بالألف الساكنة، فكان في ذلك ضرب من المعاوضة بين الحرفين. (سر صناعة الإعراب ٤٤/١).

[٤] شرح لزوم ما لا يلزم ٥٣/١-١٩١.

[٥] ديوان الحلي ص ٧٠٥-٧٠٧.

[٦] الفن ومذاهبه في الشعر العربي ص ٣٩٨.

[٧] شرح لزوم ما لا يلزم ٣٩/١-٤٠.

[٨] ديوان الحلي ص ١٠٩.

جَرَتْ لتركضَ في ميدان حومتها قــومٌ فــأوقفْتُهمْ فــي أولِ الطلَــق

وانطلاقاً من غاية الحلي الآنفة الذكر، نجده قد أخذ الفكرة مـن المعـري، وسار بها مغالياً في طريق تصنعه الخاصة، وأضفى عليها مـا يميزهـا عـن اللزوميات من زيادة أو نقصان، وما يسمها بميسمه لتصبح له خالصـة، فممـا زاده على المعري من تصنع أنه التزم عدداً معيناً من الأبيات في كـل قصـيدة وهو تسعة وعشرون بيتاً، وهذا العدد مساو لعدد قصائد الديوان، والتي تتسـاوى مع أحرف اللغة العربية. بينما نجد المعري لـم يلتـزم عـدداً معينـاً لقصـائد اللزوميات ومقطعاتها، ولا لعدد أبيات كل منها داخل الروي واحد.

ومن زياداته على المعري أيضاً أنه التزم بأن يبدأ كل بيت من أبيات كـل قصيدة من قصائد (درر النحور) بحرف الروي الذي انتهى به البيـت، الأمـر الذي جعلها محبوكة، ينتهي كل منها بالحرف الذي بدأ به مثل(١):

حُثَّ الكؤوس إلى جسومٍ أصبحتْ فيهـا المـدامُ شـريكةَ الأرواحِ

وكذلك نجده قد التزم أيضاً التصريع في البيت الأول من كـل قصـيدة(٢) وهو ما لم يلتزمه المعري في لزومياته(٣).

وفضلاً عما تقدم نجد عنده التزاماً في منهج القصيدة، فقد التزم أن يبدأ كلاً منها بمقدمة في التغزل أو الخمر أو غير ذلك. وسأتحدث عن هذا بشـيء مـن التفصيل بعد قليل(٤).

والتزامه بالمقدمة هذه جعله يلتزم التزاماً آخر، وهو بيـت الانتقـال مـن المقدمة إلى المديح، أو ما سماه ببراعة التخلص(٥)، وسأتحدث عنه أيضـاً فيمـا بعد.

وبعد زيادات الحلي الآنفة الـذكر، والتـي ميـزت (درر النحـور) مـن اللزوميات، نجده قد أحل نفسه من بعض أنواع التصنع في اللزوميـات، مثـل

(١) *المصدر نفسه ص ٧١٥.*
(٢) *راجع مطالع قصائد درر النحور في ديوان الحلي ص ٧٠٥ وما بعدها.*
(٣) *راجع مطالع اللزوميات ومقطعاتها.*
(٤) *راجع مقدمات قصائد درر النحور.*
(٥) *شرح الكافية البديعية ص ١٣٠.*

التزام المعري فيها بأن يأتي الحرف روياً لقصائد ومقطعات مضموماً، ثم روياً لقصائد ومقطعات أخرى مفتوحاً، ثم روياً لأخرى مكسوراً، ثم روياً لأخرى ساكنة، الأمر الذي جعل اللزوميات تنقسم إلى مائة وثلاثة عشر فصلاً، لكل حرف أربعة فصول، وهي على حسب حالات الروي من ضم وفتح وكسر وسكون إلا الألف وحدها فلها فصل واحد، لأنها لا تكون إلا ساكنة[١]، ومثل التزام المعري أن يكون في قافية كل بيت ما لا يلتزم من ياء أو ثاء أو غير ذلك من الحروف[٢].

ونستطيع -فضلاً عما أشرنا إليه من تأثر وتأثير بين تصنع الحلي في درر النحور وتصنع المعري في اللزوميات- أن نجد مظهراً آخر لتأثر الحلي بالمعري، وهو الغلو بالتصنع البديعي، والحق أن هذا الأمر يشترك فيه مع الحلي جميع من سار على خطاه من عصر المعري إلى عصر الحلي وما بعده عامة، إذ أصبح الفن صعوبة وتعقيداً خالصين، وأصبحت مهارة الشاعر أن يصيب في شعره حظاً من هذه الصعوبة أو ذلك التعقيد[٣]، لأنهما كانا بدع هذه العصور، الأمر الذي جعل أبا العلاء وغيره يصعبون في فنهم ووسائله وأبوابه التي يدخلون منها إلى صناعته[٤]، وذلك لأن الفن الصحيح في رأيهم هو الذي تتميز وسائله وأدواته بالعسر والمشقة[٥]، وقد كان للمعري وزنه في مسيرة الأدب العربي، الأمر الذي جعل كثيراً من الشعراء والأدباء يسيرون في طريقه محاولين أن يخطوا خطوات أخرى فيها، ولم يكن أكثرهم يملكون جزءاً مما كان يملكه المعري من قدرات، الأمر الذي كان له آثاره السلبية في الأدب العربي شعره ونثره، ومهما يكن من أمر فإن الحلي لم يكن من هذه الأكثرية، وإنما كان من الأقلية التي كانت تملك قدرات جيدة، وإن كانت لا تستطيع أن تشق غبار قدرات المعري، وهذه وهبته جناحين قويين استطاع بهما أن يحلق في سماوات، لم يستطع أن يصل إليها كثير من شعراء عصره، ولكنها تبقى سماوات من الصنعة التي تتسم بالغلو والصعوبة، وهذا -كما أعتقد- بديهي، لأن الشاعر عامة هو ابن بيئته ينظم الشعر إلى أبنائها من معاصريه،

---

(١) شرح لزوم ما لا يلزم ١/٥٢.
(٢) المصدر نفسه ١/٤١.
(٣) الفن ومذاهبه في الشعر العربي ص ٤٠٢.
(٤) المرجع نفسه ص ٤٠٠.
(٥) المرجع نفسه.

ليستحسنوه واضعاً نصب عينيه المثل الفنية السائدة يسير تحت ظلالها، ولا شك في أننا من الممكن أن نجد من شذ على هذه القاعدة، ولكن أية قاعدة خلت من الاستثناءات، وقد صدق طه حسين عندما قال: إن الشاعر ليس شاعراً لأنه يقول فيحسن، وإنما هو شاعر لأن قوله الحسن هذا يمثل عواطف الذين يسمعونه ويقرؤونه، ويرضيهم ويقع من نفوسهم موقع الإعجاب، ولم يرضك البيت من الشعر إلا لأنه يوافق هوى في نفسك، ويلائم عاطفة من عواطفك، ويرضي حاجة من حاجاتك إلى الجمال[١]. وكان هوى أهل العصر وعواطفهم ونظراتهم الجمالية قد تطورت حتى تبلورت على شكل متميز عما كان قبلها، أو عما أتى بعدها في العصر الحديث، وأي شعر كان سيخالف هذا الهوى والعواطف والنظرات الجمالية لم تكن لتكتب له الحياة، وإذا كتبت له الحياة، فلن تكون حياة بالمعنى الكامل للكلمة، كما لن يكون هذا إلا بصعوبة بالغة قريبة من الاستحالة، وخلاصة الأمر أن أثر البيئة في الشعراء وأشعارهم ومثلهم الفنية وغير ذلك حقيقة بديهية لا يمكن إنكارها[٢].

وبعد ما انتهينا من الحديث عن التأثر والتأثير بين المعري والحلي، أعتقد أن الحلي قد تأثر في التصنع الهندسي لدرر النحور، الذي يبدو مثل الشجرة التي يتفرع من جذعها تسعة وعشرون غصناً، ويتفرع من كل غصن تسعة وعشرون غصيناً أو ورقة، وذلك إذا تخيلنا درر النحور جذعاً، وقصائده غصوناً، وأبيات كل قصيدة غصيناً أو أوراقاً. أقول: أعتقد أنه تأثر في ذلك بفن شعري آخر، هو المشجر، وهو نوع من النظم يجعل في تفرعه على أمثال الشجرة، وسمي مشجراً لاشتجار بعض كلماته ببعض، وذلك أن ينظم البيت الذي هو جذع القصيدة، ثم يفرع في كل كلمة منه تتمةً له من نفس القافية التي نظمه بها، وهكذا من جهتيه اليمنى واليسرى، حتى يخرج منه مثل الشجرة ويشترط فيه أن تكون القطع المكملة كلها من بحر البيت الذي هو من جذع القصيدة، وأن تكون على روي قافيته أيضاً. ولعله أخذ التسمية مما يسمونه بشجرة النسب، إذ هما متشابهان في الوضع متفقان على الجملة في الترتيب[٣]،

---

(١) *حديث الأربعاء ص ٣٧٢ .*

(٢) *الحركة الشعرية زمن المماليك ١٢ .*

(٣) *تاريخ آداب العرب الرافعي ٣/٤١٩–٤٢٠ .*

وأرجع الرافعي تاريخ اختراعه إلى القرن الحادي عشر الهجري[١]، وتبعه في ذلك بكري شيخ أمين[٢]، ولم يشر إلى ما أشار إليه الرافعي من أن له أصلاً قديماً، وهو بيت شعر منسوب لبديع الزمان الهمذاني، وهو من نوع المشجر عينه، إلا أنه يتفرغ من جهة واحدة لا من جهتين كما اصطلح عليه المتأخرون[٣]، وإذا كان الأمر كذلك، فإن تأثر درر النحور بالمشجر بشكله الكامل مستحيل لأنه قبل المشجر بقرون عدة، ولكن الحقيقة غير ذلك، إذ إن اختراع المشجر يعود إلى الربع الأخير من القرن الرابع الهجري، الحادي عشر الميلادي وإلى شاعر مصري فاطمي مجهول، اسمه (الاسكندراني)، نظم قصيدة فريدة في بابها في الشعر العربي، وهي الموسومة بذات الدوحة، وعدد أبياتها سبعة وعشرون بيتاً، أتبعها بالدوحة أو المشجر من الوزن والقافية نفسيهما، وقد كتبت على شكل شجرة، وعدد أبياتها خمسة عشر بيتاً، بيت في الوسط يمثل الجذع، تنبثق من يمينه سبعة أبيات، ومن يساره سبعة أبيات أخرى، ولم يعرف أحد من شعراء العربية قد سبق هذا الشاعر الفاطمي إلى ذلك[٤]. وهذه الحقيقة التي توصلت إليها ترجح اعتقادي القائل بتأثر الحلي بفن المشجر هذا، ويزيد اعتقادي قوة كثرة إطلاع الحلي على الشعر والأدب، وكثرة حفظه لهما، وتعدد رحلاته وغير ذلك.

وبعد هذه المقارنة بين التصنع في درر النحور من جهة، واللزوميات والمشجر من جهة أخرى، أود أن أتلمس آثار تصنع الحلي في درر النحور، وأستطيع أن أقسمها إلى نوعين:

النوع الأول:

ويتضمن تصنعاً خاصاً اختص به الحلي، وهو تصنع منهجي أو هندسي كلي، انتظم درر النحور من أوله إلى آخره، أفاد صفي الدين الحلي فيه من تصنع المعري والاسكندراني من غير أن يشير إلى ذلك، وطوره أو انطلق منه ليصل إلى تصنع جديد يميزه عنهما، ويوصله إلى ابتداع لم يسبق إليه، سأتحدث

---

(١) المرجع نفسه.
(٢) مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني ص ١٨٢ .
(٣) تاريخ آداب العرب الرافعي ٣/٤٢٠ .
(٤) في أدب مصر الفاطمية ١٧٣-١٧٤ .

عن هذا بشيء من التفصيل بعدما أشرت إليه بإيجاز من قبل، وهو:

١-أن الحلي قد جعل عدد قصائد درر النحور تسعاً وعشرين علـى عـدد حروف العربية.

٢-التزم في كل قصيدة عدداً معيناً من الأبيات، وهو تسعة وعشرون بتيـاً لا تنقص ولا تزيد[١].

٣-التزم أن يكون روى كل قصيدة على حرف من حروف المعجم، وهـو التزام صعب، وخاصة في القصـائد ذوات القـوافي النفـر كـالجيم والزاي[٢] والصاد والضاد والهاء الأصلية والواو[٣]، كما يـزداد هـذا الالتزام صعوبة في القصائد ذوات القوافي الحوش، التي تهجـر فـلا تستعمل[٤]، مثل الثاء والخاء والذال والشين والظـاء والغـين[٥]. أراد الشاعر بهذا الالتزام أن يظهر ثراءه اللغوي وغنـى معجمـه وعلمـه وفضله، وقد وفق إلى هذا الهدف، لأننا -كما أعتقد- يجـب أن ننظـر إلى قصائد القوافي النفر والحوش في درر النحور من خـلال الهـدف الذي أراده صاحبها، وذلك لأنه لو أراد إظهار شاعريته ورقتهـا ومـا إلى ذلك لكان باستطاعته أن يختار القوافي الذلل الجميلة الموسيقية.

وبناء على هذا أستطيع أن أزعم قد وفق توفيقاً كبيراً في نظمه على هـذه القوافي، وإن أساءت إلى مستوى درر النحور الأدبي والفني غالباً، إذ لا بد لـه منها كي يكتمل البناء الفني الذي رسمه لعمله هذا، وقد اضـطر، وهـو يسـلك المسلك الضيق الوعر للقوافي النفر والحوش، إلى أن يستعمل بعـض الكلمـات المعجمية الغريبة النادرة أو المهملة، مثل ملظـاظ ودلاظ[٦]، وأعتقـد أن هـذا بديهي هنا من جهة، فمن أين يستطيع الشاعر أن يأتي بتسـع وعشـرين كلمـة كثيرة الاستعمال منتهية أو مبتدئة بالظاء أو الغين أو أمثالها، كمـا أعتقـد فـي

---

[١] *هناك بيت ناقص في قصيدة الزاي وقصيدة العين وبيتان ناقصان في قصيدة الظاء، وسبعة أبيات ناقصة في قصيدة الياء من طبعة دار صادر لديوان الحلي.*

[٢] *شرح لزوم ما لا يلزم ٤٩/١.*

[٣] *المرشد إلى فهم أشعار العرب ٥٩/١.*

[٤] *شرح لزوم ما لا يلزم ٤٩/١.*

[٥] *المرشد إلى فهم أشعار العرب ٦٣/١.*

[٦] *ديوان الحلي ص ٧٣٨.*

الوقت المناسب أنه قصد إلى ذلك قصداً في بعض الأحيان، ليظهر مقدرته اللغوية، والدليل على ذلك أنه قد أتى بهذه الألفاظ الغريبة في حشو بعض أبياته من غير اضطرار، مثل كلمة (نغوة) في قوله[١]:

غارةٌ لم يخفْ بها زَجْرَ قومٍ   ليس تخشى الأسودُ نغوةَ ثاغِ

ويؤكد هذا أيضاً استخدامه أحياناً للشذوذ النحوي لإظهار مقدرته النحوية، مثل حذف الهمزة المتوسطة في (أومأت) بقوله[٢]:

أومتْ إليَّ مشيرةً أنْ لا تخفْ   وابشرْ فإنكَ في ذرى العلياءِ

الأمر الذي جعل بعض الباحثين[٣] يخطئه والحق على أنه على صواب[٤]، ومثل استعماله للغة (أكلوني البراغيث)[٥] التي تلحق الفعل فيها علامة تثنية أو جمع في قوله[٦]:

لو كان مُثلكَ موجوداً نظمتُ بهِ   أضعافَ ما نظموا فيهِ ذوو الطولِ[٧]

بيد أن هذا لا يعني أن الحلي كان من هواة التقعر واستعمال الألفاظ المهملة والغريبة، وإنما اضطره البناء الفني لدرر النحور ورغبته في إظهار مقدرته اللغوية والنحوية إلى ذلك كما أسلفت. بل الحقيقة أنه كان يكره ورود مثل هذه الألفاظ بأشعاره في غير درر النحور، وقد عبر عن ذلك في رده على من عاب عليه شعره قائلاً: لا عيب فيه سوى قلة استعماله للغة الغريبة. وقد قال فيه[٨]:

إنما الحيزبونُ والدردبيسُ   والطخَا والنُقاخُ والعَطْلَبيسْ

---

(١) *المصدر نفسه ص ٧٤٢.*

(٢) *المصدر نفسه ص ٧٠٦.*

(٣) *انظر كتاب نحو فهم جديد منصف ١/٤٢٥.*

(٤) *لأنه خفف الهمزة بإلغائها مثل (تجرون) وأصلها (تجأرون) في قراءة الزهري لقوله تعالى ﴿ثم إذا مسكم الضر فإليه تجأرون﴾ (النحل ٥٣) ونظائره كثيرة قوية مثل يسلون ويسمون في يسألون ويساءمون. (انظر المحتسب لابن جني ٢/١٠).*

(٥) *انظر شرح شذور الذهب لابن هشام ص ٢١٣.*

(٦) *ديوان الحلي ص٧٥٠.*

(٧) *الشاهد في (واو) نظموا و (ذوو).*

(٨) *المصدر نفسه ص ٦٢٤.*

والسبَنْتَى والحَقْصُ والهيقُ والهِجْـــ رسُ والطرقســـانُ والعســـطوسُ

لغــــةٌ تنفـــــر المســــامعُ منهــــا حين تُروى وتشــمئز النفــوسُ

وقبــيحٌ أنْ يُــذكر النــافرُ الوحـــــ شــيُّ منهــا ويتــركَ المــأنوسُ

أيـــن قـــولي هـــذا كثيـــب قـــديم ومقـــالي عقنقـــلٌ قَـــدموسُ

٤-التزم تصريع البيت الأول من كل قصيدة، مثل قوله فـي مطلـع القصـيدة الكافية[1]:

كُفِّي القتالَ وفُكِّـي قيـدَ أسـراكِ يكفيكِ ما فعلتْ بالناسِ عيناكِ[2]

٥-التزم أن يبدأ كل بيت من كل قصيدة بحرف الروي الذي انتهى بــه، أي أن تكون أبيات درر النحور محبوكة جميعها، مثل[3]:

بكرٌ إذا زُوّجـتْ بالمـاء أولـدَها أطفالَ دُرٍّ على مهدٍ من الـذهبِ

ولا شك أن هذا الالتزام قد زاد في ضيق المسـلك ووعورتـه وصـعوبة اختيار الكلمات.

٦-التزم غرضاً واحداً رئيساً لم يتجاوزه إلى غيره، وهو المدح.

٧-التزم مديح ممدوح واحد، وهو الملك المنصور نجم الدين أبو الفـتح غـازي الأرتقي، وهاتان الوحدتان، وحدة الغرض ووحـدة الممـدوح، جعلتـا درر النحور بالغ الصعوبة، وخاصة إذا ذكرنا أنه قد أتم قصائده في مدة قصـيرة قياسية، ولكن على الرغم مما بذله من جهد فني كبير، فإننا نجد في قصـائده تكراراً لكثير من معاني المدح التي مدح بها الملك المنصور، مثل الشـجاعة والقوة والبأس والعزم والحزم والتقوى وحماية الجار والأدب ورعاية أهلـه وغير ذلك مما يستطيع المرء أن يلحظه من غير عناء، عندما يقرأ أكثر من قصيدة في درر النحور، كما يلحظ مع ذلك أيضاً، وفي الوقت نفسه، ما بذله الشاعر من جهد جبار، ليعرض معانيه المتكررة فـي معـارض متنوعـة

---

(١) *المصدر نفسه ص ٧٤٧.*
(٢) *انظر مطالع قصائد درر النحور في ديوان الحلي ص ٧٠٥ وما بعدها*
(٣) *المصدر نفسه ص ٧٠٧.*

مختلفة، يتميز بعضها عن بعض، ولنأخذ على ذلك مثالاً واحداً، وهو الكرم، فنجده يعرضه في معارض كثيرة، هذه بعضها من قصائد مختلفة:

أســـيافُهُ نِقَـــمٌ علـــى أعدائِـــهِ	**وأكفُّـــهُ نِعَـــمٌ علـــى الفقـــراءِ[١]**
بحرٌ تـــدفَّق بحــرُ الجــودِ مــن يــدهِ	**فأصبح الملْكُ يزهو زهْــوَ مُعتجــبِ[٢]**
بادٍ ببذل النـــدى قبــل الســؤال ومَــنْ	**في دولة الترك أحيا ذمــةَ العــربِ[٣]**
تبكـــي خزائنُـــه علـــى أموالـــه	**مــن حَــرِّ قلــبٍ دائــم الحســراتِ[٤]**
جَنَــتْ علــى مالــه أيــدي مكارمــه	**فلا يبيــت بطــرْفٍ غيــرِ منــزعجِ[٥]**
جعلْتَ جــودكَ دون الوعــد معترضــاً	**ووعْدُ غيركَ ضِــيْقٌ غيــرُ منفــرجِ[٦]**
حــامي النزيـــل إذا ألـــمَّ بربعـــه	**محيـــي الأنـــام بجـــوده الســـماحِ[٧]**
خليفــةُ عصــرٍ لــيس يُنســخُ جــودُه	**ويغتـــاظ منـــه مالُـــهُ المتناســـخُ[٨]**
رسمتَ جوداً حكى الطوفانَ فاعتصــمتْ	**منـــهُ الخلائـــقُ بـــالألواحِ والدُّسُــرِ[٩]**

إننا نجده قد حاول أن يضفي على صفة الجود في كل بيــت مــن الأبيــات السابقة ميزة من حيث المعنى أو البيــان أو البــديع، لتســمها بخصوصــية تميزها عن سواها، ولا يخفى ذلك الجهد الكبير الذي بذله في سبيل ذلك.

٨- التزم مقدمة في بداية كل قصيدة إتباعاً للمنهج التقليدي للقصــيدة العربيــة،

---

(١) *المصدر نفسه ص ٧٠٦.*
(٢) *المصدر نفسه ص ٧٠٨.*
(٣) *المصدر نفسه ص ٧٠٨.*
(٤) *المصدر نفسه ص ٧١٠.*
(٥) *المصدر نفسه ص ٧١٣.*
(٦) *المصدر نفسه ص ٧١٤.*
(٧) *المصدر نفسه ص ٧١٦.*
(٨) *المصدر نفسه ص ٧١٨.*
(٩) *المصدر نفسه ص ٧٢٤.*

وبالرغم من أن هذا قيد آخر ألزم به الحلي نفسه، إلا أنه حـاول أن يتغلـب على ذلك وعلى سلبيات التكرار في تسعة وعشرين قصـيدة بشـيء مـن التنويع في عنصري المقدمات الرئيسين، وهما التغزل والخمرة، بتنويعهمـا أو المزج بينهما أو الإضافة إليهما، فقد تغزل بالأنثى تارة[١]، وبالذكر تـارة أخرى[٢]، كما أتى التغزل أيضاً عاماً يصلح للجنسين معـاً[٣]. ومـن جهـة أخرى أتى التغزل صريحاً تارة[٤]، وعذرياً عفيفاً تارة أخرى[٥]، واسـتوى في الصراحة والعفة المذكر والمؤنث على حد سواء، ومن جهة ثالثة مـزج التغزل أحياناً بوصف الرحلة إلى الممدوح[٦] أو بالحماسة والفخر، وخاصـة كان له ماض في الفروسية والقتال[٧]، أو بالخمر[٨] أو بوصف الطبيعة[٩] أو بالحكمة[١٠]. وأما بالنسبة إلى المقدمة الخمرية فقد مزجها بوصف النـدمان والطبيعة والقيان والسقاة والتغزل[١١]، وفضلاً عما سبق نجـده قـد جعـل قصيدة الميمية[١٢] في شوقه لبلاده التي اضطر لمغادرتها ولذكرياتها فيهـا، ولا شك أن هذا قد تطلب منه جهداً فنياً كبيراً.

٩-وهذه المقدمة التي تختلف عن الغرض الرئيس للقصيدة مضـموناً فرضـت على الحلي التزاماً آخر، وهو حسن الانتقال منها إليه، وجودة ربطهما معـاً من غير أن يشعر الإنسان بوجود انقطاع بينهما، والحقيقة أن الشـاعر قـد وفق في ذاك أيما توفيق، ويمكننا أن نختار أية قصيدة لنرى دليـل ذلـك، إذ كل منها يصلح مثالاً، الأمر الذي يدل على شاعريته، ونكتفي هنـا بمثـال

---

(١) المصدر نفسه ص٧٤٣.
(٢) المصدر نفسه ص ٧٦١.
(٣) المصدر نفسه ص ٧٢١.
(٤) المصدر نفسه ص ٧٢٢.
(٥) المصدر نفسه ص ٧٢٧-٧٣٣.
(٦) المصدر نفسه ص ٧٤٧.
(٧) المصدر نفسه ص ٧٠٥-٧٥٣.
(٨) المصدر نفسه ص ٧٢٥.
(٩) المصدر نفسه ص ٧٣٥.
(١٠) المصدر نفسه ص ٧٤١
(١١) المصدر نفسه ص٧٠٧-٧١٥-٧٢٧-٧٢٩.
(١٢) المصدر نفسه ص ٧٥١.

واحد هو قوله بعد ذكر هجر الحبيبة له والشكوى من الزمان[١].

قبيحٌ بنا ذمُّ الزمـــان وإنْ جنـــى إذا كان فيه مثلُ غازي بـــن أُرْتُـــق

النوع الثاني:

ويتضمن تصنعاً عاماً مشتركاً بين صفي الدين الحلي وغيره من معاصريه وسابقيهم ولاحقيهم ممن ساروا في شعاب التصنع، واتخذوه لهم مذهباً وطريقـــاً، وإن كان الحلي ممن أوغل فيه اكثر من سواه من جهة، وممن مال إلى الجنـــاس ميلاً عظيماً مع عدم إهماله لغيره من ألوان التصنيع، ومن الجـــدير بالـــذكر أن الجناس والطباق كانا في القرن السادس الهجري يؤلفان مذهباً فنياً، ســـار كثيـــر من الشعراء تحت لوائه، ثم تطور الأمر في القرن الســـابع الهجـــري، فأهمـــل الطباق بعض الإهمال واشتدت العناية بالجناس، وكثرت حوله المؤلفات، وكـــان يقابله مذهب آخر، هو مذهب التورية والانسجام، أو مذهب السحر الحلال، كما اصطلح على تسميته، ويمكن أن نتبين فيه اتجاهين، ظهر أولهما في مصر على يد القاضي الفاضل، مع أن التورية كانت شائعة قبله في العصر الفـــاطمي منـــذ أوائل القرن الخامس الهجري. وظهر الاتجاه الثاني في الشام على يـــد الشـــرف الأنصاري الذي طبع التورية بطابع الانسجام والسهولة، ثـــم نـــتج مـــن هـــذين الاتجاهين مذهب واحد على يد ابن نباته الذي قضى حياته بين الشام ومصر[٢]. وهذا لا يعني مطلقاً أن شعراء مذهب الجناس ابتعدوا عن التورية بعـــداً تامـــاً، وأن شعراء مذهب التورية لم يودعوا الجناس أشعارهم، وإنما يعني أن تركيـــز أهل المذهب الأول كان على الجناس والطباق مع استخدامهم للتورية ولغيرهـــا من المحسنات البديعية، وكذلك يعني أيضاً أن تركيز أهل المذهب الثـــاني كـــان على التورية مع استخدامهم للجناس والطباق ولغيرها من المحســـنات، بـــل إن واحداً من أشد أعداء الجناس، وهو ابن حجة نقل عن الشهاب محمـــود الحلبـــي قوله الذي وافقه عليه، وهو: إنما يحسن الجناس إذا قل وأتى في الكلام عفواً من غير كد ولا استكراه، ولا بأس به في مطالع القصائد إن تعذر علـــى النـــاظم أن يركبه تورية[٣]. ومما تقدم نرى قوة تيار التصنع في فترة حياة (الحلّي) عامـــة،

---

[١] *المصدر نفسه ص٧٤٥.*

[٢] *أدب الدول المتتابعة ص ٦٧١، والحركة الشعرية زمن المماليك ص ٤٤٤ – ٤٤٥.*

[٣] *خزانة الأدب للحموي ص ٢٠ – ٢١.*

وقوة مذهب الجناس في العراق من جهة، وفي الشام ومصر من جهة أخرى.

وفضلاً عن ذلك لابد أن أشير إلى أن الحلي لم يكن هاوياً للتصنع البلاغي، يغلو فيه، ويكثر منه كغيره من الشعراء فحسب، وإنما كان إلى جانب ذلك بلاغياً محترفاً من أكبر أرباب مذهب الجناس، وله تآليف بلاغية فيه خاصة وبالبلاغة عامة، منها نثري، وهو (الدر النفيس في أجناس التجنيس) [١]، ومنها منظوم، وهو (الكافية البديعة في المدائح النبوية)[٢] وقد أوصل فيه عدد الفنون البلاغية إلى مئة وأربعين كما مر من قبل[٣]، وقد عدَّ كثير من الباحثين الكافية البديعة هذه أول بديعية في علم البلاغة وجعلوها سابقة لبديعية ابن جابر الأندلسي محمد بن أحمد، واسمها (الحلة السِّيَرا في مدح خير الورى)، وقد اشتهرت ببديعية العميان[٤]، والثالث هو شرح الكافية البديعية الآنفة الذكر[٥] الذي ألفه، لأن الكافية قد اتسمت بالتركيز والإيجاز، الأمر الذي جعلها بحاجة ماسة لهذا الشرح حتى تفهم، وكان هذا الشرح نتيجة سبعين كتاباً لم يَعْدُ منها باباً[٦]، وقد ذكرها مفصلة في نهاية الشرح[٧]. فإذا أضفنا إلى ما سبق أن الحلي كان يعتقد أن أحق العلوم بالتقديم وأجدرها بالاقتباس والتعليم بعد معرفة الله العظيم معرفة حقائق كلامه الكريم وفهم ما أُنزل في الذكر الحكيم، ولا سبيل إلى ذلك إلا بمعرفة علم البلاغة وتوابعها من محاسن البديع اللتين بهما يعرف وجه إعجاز القرآن وصحة نبوة محمد(ﷺ) بالدليل والبرهان[٨]. أقول: إذا أضفنا ذلك إلى ما سبق نستطيع أن نعرف مدى عمق الجانب البلاغي لديه، الأمر الذي يجعل تأثره به في أثناء نظمه لشعره أمراً بديهياً، ويجعل هذا التأثر عظيماً، وخاصة في درر النحور.

وأعتقد أن من الأفضل أن أعتمد في حديثي عن هذا النوع من الصنعة العامة المشتركة على تسميات الحلي نفسه لأنواعها المختلفة، وعلى شرحه لها

---

(١) مقدمة شرح الكافية البديعة ص ٣٠.
(٢) ديوان الحلي ص ٦٨٥.
(٣) شرح الكافية البديعة ٤٧٣-٤٧٩.
(٤) الحركة الشعرية زمن المماليك ص ١٢٢ وما بعدها.
(٥) طبعة مجمع اللغة العربية، في دمشق عام ١٩٨٣.
(٦) شرح الكافية البديعة ص ٥٥.
(٧) المصدر نفسه ص ٣٣٥.
(٨) المصدر نفسه ص ٥١- ٥٢.

في كتابه شرح الكافية البديعة، وإن كان تأليف شرح الكافية قد تأخر عن نظم درر النحور بستة وأربعين عاماً[١]، وذلك حتى لا أقع في متاهات التسميات المختلفة لبعض الأنواع البديعية بين بلاغي وآخر.

وعلى الرغم من أن الحلي قد أكثر من هذه الأنواع البلاغية، أو من أكثرها في درر النحور على عادة أهل عصره، إلا أنه قد جعل الجناس والطباق يحظيان بنصيب الأسد، وهذا بديهي من قطب من أقطاب مذهب التجنيس في عصره، وطبيعي ممن ذكر الجناس في بديعته عقب (براعة المطلع) التي لم يجعلها في المقدمة لتقدم منزلتها، وإنما لتقدمها ترتيباً، ولم يكتفِ بتقديم الجناس وإنما ذكر له أربعة عشر نوعاً[٢]، وبعد الجناس مباشرة ذكر الطباق، وإن لم يفصّله مثلما فصل الجناس[٣] لأفول نجمه.

وأتى الحلي في درر النحور بكثير من أضرب الجناس التي يضيق المقام عن تفصيلها مع تتبعي وحصري لها، لذلك سأكتفي بذكر ما يفي بالغرض، وأبدأ بالجناس التام، وهو في رأيه أكمل أنواع التجنيس وأعلاها رتبة وأولها ترتيباً[٤]، ونجده مثلاً في قوله الذي جانس فيه بين صاح وصاح[٥]:

حكمَ الزمانُ وغضَّ عنَّا طرْفَهُ   يا صاحِ لا تقنعْ بأنكَ صاحِ

وقوله الذي جانس فيه بين فوات وفوات[٦]:

تابَ الزمانُ من الذنوبِ فَوَاتِ   واغنمْ لذيذَ العيشِ قبلَ فواتِ

ومن التجنيس المطلق أو تجنيس المشابهة قوله الذي جانس فيه بين خطابك وخطب[٧]:

---

(١) لأنه قد نظم درر النحور عام ٧٠٠ وأنهى شرح الكافية البديعية عام ٧٤٤ (انظر صفي الدين الحلي لمحمد حور ص ٦٣).

(٢) شرح الكافية البديعية ص ٦٠-٧٠.

(٣) المصدر نفسه ص ٧٢.

(٤) المصدر نفسه ص ٦٤.

(٥) المصدر نفسه ص ٧١٥.

(٦) المصدر نفسه ٧٠٩.

(٧) المصدر نفسه ص ٧١٨.

خطابُكَ نجمَ الدينِ خَطْبٌ على العدى فكيف إذا سُلَّتْ ظُبَاكَ النواضخُ

ومن التجنيس المقلوب قوله الذي جانس فيه بين المدح والحمد[1]:

خذِ المدحَ مني وابقَ للحمد سالماً هنيئاً لذكرٍ عَرْفُهُ بكَ فائخُ

ومن الجناس اللاحق قوله الذي جانس فيه بين شفاة وكفاة[2]:

شفاةٌ كفاةٌ لا المواثيقُ عندهمْ تُضاعُ ولا الأسرارُ مِنْ بينهمْ تفشو

ومن الجناس اللفظي قوله الذي جانس فيه بين عذلوا وعدلوا[3]:

عذلوا ولو عدلوا بأرباب الهوى وما حاولوا ما ليس فيه مطمعُ

ومن الجناس المذيل قوله الذي جانس فيه بين الغنى والغنائم[4]:

مدى الدهرِ لا زالت تحجُّ بنو الرجا إليه وتحظى بالغنى والغنائمِ

وغير ذلك كثير. ولم يكتف الحلي بأن يجانس بين كلمتين فقط، فما الذي يميزه إذن من غيره لو اكتفى بذلك، لهذا نجده يجانس بين ثلاث كلمات، هي (لاح ولام وحلا) ويجعل واحدة في أول البيت والثانية في حشوه والثالثة في آخره، ونجده في قوله[5]:

لاحٍ غدا في الهوى يَعْنُفُني وكلَّما لامَ في الغرام حَلاَ

كما جمع في البيت الواحد أكثر من جناس، فقد جانس بين جرى وبرى، ثم بين قضى ومضى في قوله[6]:

له يراعٌ وعَضْبٌ ما جرى وبرى إلا قضى ومضى بالرزق والأجلِ

وجمع فضلاً عن ذلك بين الجناس وغيره من المحسنات في البيت الواحد رغبة منه في مزيد من التصنع، مثل البيت التالي الذي جمع فيه بين الجناس

---

(1) المصدر نفسه .
(2) المصدر نفسه ص ٧٣٠ .
(3) المصدر نفسه ص ٧٣٩ .
(4) المصدر نفسه ص ٧٥٢ .
(5) المصدر نفسه ص٧٥٩ .
(6) المصدر نفسه ص ٧٥٠ .

والطباق، وكأني به أراد أن يزينه لفظاً ومعنى معاً، فجانس بين الظلـم وأظلـم، وطابق بين فجر ودجاه[١]:

فجرٌ إذا مـا الظلـمُ أظلـمَ ليلُـهُ جلَّى دجاهُ بعدلـــهِ الموصـوفِ

وإلى جانب أنواع الجناس الآنفة الذكر نجده قد أكثر في درر النحور مـن الطباق، وإن لم يصل إكثاره فيه إلى إكثاره في الجناس، ففي البيت التالي نجـد طباق الإيجاب بين ينبه وغفل[٢]:

لاعـجُ شـوقي إلـى لقـائهمِ يُنْبِـهُ قلبـي بهـمْ إذا غَفَـلاَ

ونجد طباق السلب بين حالت ولم يحل في قوله[٣]:

لله ليلتُنـا بـالمجمعينِ وقـدْ حالتْ وتذكارُها في القلب لم يَحُل

وكثيراً ما كان لا يقنع بطباق واحد في البيت، ونجد ذلك في قوله[٤]:

عَـذْبٌ مريـرٌ عـابسٌ متبسِّـمٌ نـاءٍ قريـبٌ مبطـئٌ مترعـرِعُ

كما أتى بالطباق أيضاً بين استعارتين، الأمـر الـذي جعلـه يفيـد مـن معطياتهما معاً، ونجد هذا في بكت وأشرقت بقوله[٥]:

حُلَلٌ إذا بكتِ السحائبُ أشـرقَتْ بخـدودِ وردٍ أو ثغـورِ أقـاحِ

وجمع بين الطباق وغيره من أنواع الصنعة مثل المناسبة اللفظيـة، ونجـد ذلك في قوله[٦]:

قديرٌ، على جيش اللَهى غيرُ قادرٍ تقيٌّ لأهوالِ الـوغى غيـرُ مُتَّـق

ونراه أيضاً حرص على أن يجمع الجناس والطباق معاً في كلمتين اثنتـين، مثل الواو والداء في قوله [٧]:

---

(١) المصدر نفسه ص ٧٤٣.
(٢) المصدر نفسه ص ٧٥٩.
(٣) المصدر نفسه ص٧٤٩
(٤) المصدر نفسه ٧٤٠
(٥) المصدر نفسه ص٧١٥
(٦) المصدر نفسه ص. ٧٤٥
(٧) المصدر نفسه ٧٠٥

أصْفَتْكَ مِنْ بعدِ الصــدودِ مــودةً　　　وكذا الدواءُ يكــونُ بعــد الــداءِ

وكرر هذا الجمع مرتين في (يسخو ويســطو)، وفــي (يمنحنــي ويمنــع) بقوله(١):

عجباً له يســخو ويســطو نائيــاً　　　عني ويمنحني الوصــال ويمنَــعُ

وبعد الطباق أكثر الحلي من المقابلة، ونجدها في قوله(٢):

شعاعٌ غدا طرْفُ المسرَّةِ شاخصاً　　　إليه وأحداقُ الهمومِ بــهِ عُمْــشُ

وقد قابل فيه بين (المسرة والهموم) من جهة، و(شاخصاً وعمش) من جهة ثانية. كما جمع أيضاً بين المقابلة وغيرها من المحسنات، مثــل الطبــاق فــي قوله(٣):

وَصُولٌ عبــوسٌ قــاطعٌ متبسِّــمٌ　　　يُخافُ ويُرجَى عنده الحتفُ والجدوى

كما كان الحلي أيضاً مولع جداً بالاقتباس، وكأنه أراد بــه تبيــان ثقافتــه القرآنية والحديثية، ونجده في مواضع كثيرة من درر النحور، مثل قوله(٤):

سكنتْ مقرَّ عقــولِهم وتمكَّنَــتْ　　　فغدتْ توسوسُ في صدورِ النــاسِ(٥)

كما كان حريصاً على (المناسبة اللفظية) التي تكسب البيت موســيقا ثريــة واضحة بذلك التناظر النغمي بين كل كلمة في الصدر ومثيلتها فــي العجــز(٦)، مثل قوله (٧):

مُنَبِّهُ عــزمٍ إنَّــهُ غيــرُ راقــدِ　　　ومُــوقِظُ حــزمٍ إنَّــهُ غيــرُ نــائمِ

مواهِبُهُ وَقْفٌ على كــل طالــب　　　وأســيافُهُ حَــتْمٌ علــى كــل آثــم

---

(١) *المصدر نفسه ٧٣٩*

(٢) *المصدر نفسه ٧٢٩*

(٣) *المصدر نفسه ٧٥٨*

(٤) *المصدر نفسه ص ٧٢٧*

(٥) *اقتبس الآية ﴿الذي يوسوس في صدور الناس﴾ ــ (٥ ــ سورة الناس)، وانظر على سبيل المثال ديوان الحلي ص ٧٢٣ و ٧٣٠ وغيرهما.*

(٦) *شرح الكافية البديعية ص ١٤١.*

(٧) *ديوان الحلي ص ٧٥١.*

وجمع بين المناسبة اللفظية ــ كما فعل من قبل مع غيرهــا ــ وغيرهــا، مثل مراعاة النظير والجناس في قوله[١]:

نبالٌ ولكــنَّ القســيَّ حواجــبُ نصـــالٌ ولكـــنَّ الجفـــونَ جفـــونُ

وكما أكثر الحلي من المناسبة اللفظية أكثر من غيرها من المحسنات، مثــل مراعاة النظير في قوله[٢]:

ذلَّلْتُ أعنــاقَ الطغــاةِ بصــارمٍ بسوى الجمــاجمِ حــدُّهُ لــم يُشــحذِ

والتضمين في قوله[٣]:

عدُّوا صــفاتِكَ فانثنيــتُ بلــومهم واللومُ فيهِ (ما يضرُّ و ينفعُ) [٤]

وردِّ الأعجاز على الصدور في قوله[٥] :

معـــالمُ بـــين القلعتـــين وإنمـــا محلُّ المعالي بين تلــك المعـــالمِ

وكأنه استقل أن يكون ردُّ الأعجاز على الصدور بكلمــة واحــدة، فجعلــه بكلمتين في قوله[٦]:

يا حداةَ المطيِّ هانورُ نجمِ الـــ ـــدينِ قد لاحَ يا حــداةَ المطــيِّ

كما نجد عند الحلي أيضاً (التكميل) في قوله الذي جمع فيه بــين التكميــل ورد الأعجاز على الصدور[٧]:

---

(١) *المصدر نفسه ص ٧٥٣*

(٢) *المصدر نفسه ٧٢٢*

(٣) *المصدر نفسه ص٧٣٩*

(٤) *التضمين في البيت التالي:*

إذا أنت لم تنفع فضر فإنما يُرجَّى الفتى كيما يضرويَنفع

وهو شاهد نحوي ينسب إلى عدة شعراء منهم النابغة الذبياني والنابغة الجعدي (انظر مغني اللبيب لابن هشام ص ٢٤١)

(٥) *ديوان الحلي ص ٧٥١.*

(٦) *المصدر نفسه ص٧٦٢*

(٧) *المصدر نفسه ٧٥٣.*

نهوِّنُ في سُبُلِ الغــرامِ نفوسَــنا　　　　وما عادةٌ قبــلَ الغــرامِ تهــونُ

وكذلك عُني الحلي بالتوجيه، ونجده في قوله[١]:

ملكتُ زمامَ العيشِ فيها وطالمــا　　　　رفعتُ بها أُولى وقــوعِ الجــوازمِ

وبالغلو الذي نجده في قوله[٢]:

جَلَلْتَ حتى لَوَ ان الصبحَ لُحْتَ بهِ　　　　وقلتَ قفْ لا تلجْ في الليلِ لم يَلِجِ

وبالإغراق، وهو دون الغلو، ونجده في قوله[٣]:

دامي المضارب لو عكستَ شعاعَهُ　　　　فوق الجبال لــذابَ منــهُ الجلمُــدُ

وبالتوشيع الذي نجده في قوله[٤]:

فَــرَقَ الزمــانُ بحالتيــهِ فــدهرُهُ　　　　يومانِ يومُ نــدى ويــومُ حتــوفِ

وبالمماثلة، ونراها في قوله [٥]:

قريبٌ إذا نُــودي، بعيــدٌ إذا انتمــى　　　　عبوسٌ إذا لاقى ضحوكٌ إذا لُقِــي

وبالترصيع الذي نراه في قوله[٦]:

ذخرَتْ خزائنُهُ فقــال لهــا انفــدي　　　　وذكَتْ عزائمُهُ فقــال لهــا انفــذي

وبالتسميط، ونجده في قوله[٧]:

كهفُ الضيوفِ ووهّابُ الألوفِ، وجدّ　　　　اعُ الأنوفِ، وأمْنُ الخائفِ الشاكي

وبالتذييل، ونراه في قوله[٨]:

---

(١) المصدر نفسه ٧٥١.
(٢) المصدر نفسه ٧١٤
(٣) المصدر نفسه ص ٧٢٠.
(٤) المصدر نفسه ص٧٤٤.
(٥) المصدر نفسه ص٧٤٥.
(٦) المصدر نفسه ص٧٢١.
(٧) المصدر نفسه ص٧٤٧.
(٨) المصدر نفسه ص ٧٢٨.

سَعْيٌ أســـاسُ المجـدِ منـــه ثابــتٌ   والمجدُ لا يُبنـــى بغيــرِ أســـاسِ

وبتأكيد المدح بما يشبه الذم الذي نجده في قوله[١]:

كواكـــبِ القطـــرِ إلا أنَّ راحتَـــهُ   إنْ أمسكَ القطرُ لا تعباً بإمســـاكِ

وبالتكميل، ونجده في قوله[٢]:

قصيرُ الخُطى نحو المعاصي وإنهـــا   طوالٌ إذا ما جالَ في صدرِ فَيْلَــقِ

وبالتورية التي نراها في قوله[٣]:

وحقِّكَ قد عــزَّ الســلوُّ فَمَــنْ لـــي   بوصلٍ فإنَّ المنَّ أحلى من السلوى

ويحسن التعليل، ونراه في قوله[٤]:

عـــينٌ تنـــامُ إذا هجــرْتَ لعلَّهـــا   بخيالِ طيفِكَ فـــي المنـــامِ تَمتَّــعُ

وبالجمع مع التقسيم الذي نجده في قوله[٥]:

ذو راحتينِ همـــا المنيـــةُ والمنـــى   يسطو بتلكَ ويبذلُ النُّعمى بِــذِي

وبالتسجيع، ونجده في قوله[٦]:

ونيٌّ عن الفحشا، سريعٌ إلى الندى   بعيدٌ عن المرأى، قريبٌ من النجوى

وبإرسال المثل، ونراه في قوله[٧]:

بهِ تناسيتُ ما لاقيتُ مــنْ نَصَــبٍ   ولذةُ الشبْعِ تُنسي شــدةَ السَــغَبِ

وبتجاهل العارف الذي نجده في قوله[٨]:

---

[١] *المصدر نفسه ص ٧٤٨ .*
[٢] *المصدر نفسه ص ٧٤٥ .*
[٣] *المصدر نفسه ص ٧٥٧ .*
[٤] *المصدر نفسه ص ٧٣٩ .*
[٥] *المصدر نفسه ص ٧٢١ .*
[٦] *المصدر نفسه ص ٧٥٨ .*
[٧] *المصدر نفسه ص٧٠٨ .*
[٨] *المصدر نفسه ص٧١٧ .*

خطيبٌ فهلْ عيسى بنُ مريمَ جاءَهُ   لِيُنْطِقَهُ أمْ أنتَ في الصُّورِ نافخُ

وبالاكتفاءِ الذي نراه في قوله[١]:

ذهبَ الوفا بعدَ الصفاءِ فما عدا   ووعدتموني بالوصال فما الذي

وبالالتفات، نجده في قوله[٢]:

زادكَ اللهُ يا أبا الفتحِ مجداً   إنَّهُ للكرامِ نِعْمَ المُجازي

وبالاحتراس، ونراه في قوله[٣]:

لِمَنْ تؤمِّلُ بالإعسارِ قلتُ لَه   على ابنِ أُرْتُقُ بعدَ الله مُتَّكَلي

وبالاستثناء الذي نجده في قوله[٤]:

مغانمُ صفوِ العيشِ أسنى المغانمِ   هي الظلُّ إلا أنهُ غيرُ دائمِ

وبالاستدراك ونراه في قوله[٥]:

سهلُ الخلائق لَيِّنٌ عندَ الندى   لكنَّهُ عندَ الشدائدِ عاسِ

كما عنى أيضاً بغير ذلك مثل الافتتان[٦]، والتسهيم وسواهما[٧]:

وبعد هذا الاستعراض اللاهث الوجيز لابد من الإشارة إلى أن الجناس كان له في درر النحور النصيب الأوفى، وعلى الرغم من كثرته هذه فقد كان الحلي بمقدرته الشعرية يعرف كيف يجعله سائغاً[٨]، وتلاه الطباق، ثم المناسبة اللفظية والاقتباس ومراعاة النظير والتوجيه ورد الأعجاز على الصدور والغلو والمقابلة والتضمين والتسميط والتذييل والتكميل وتأكيد المدح بما يشبه الذم والتوشيع ثم بقية الأنواع البلاغية التي مر ذكرها آنفاً، الأمر الذي يؤكد أنه

---

(١) *المصدر نفسه ص٧٢١.*

(٢) *المصدر نفسه ص٧٢٦.*

(٣) *المصدر نفسه ص٧٤٩.*

(٤) *المصدر نفسه ص٧٥١.*

(٥) *المصدر نفسه ص٧٢٨.*

(٦) *المصدر نفسه ص٧٠٥.*

(٧) *المصدر نفسه ص٧٣٠.*

(٨) *عصر الدول والإمارات، الجزيرة العربية، العراق، إيران، ص ٣٥٧.*

قطب من أقطاب مذهب الجناس والطباق في عصره، ويعني أيضـاً أنـه كـان حريصاً على تزيين شعره شكلاً ومضموناً على حد سواء بالمحسـنات اللفظيـة والمعنوية معاً، وأنه كان مكثراً في ذلك إكثاراً شديداً بصورة يصعب فيها علينـا أن نجد بيتاً خالياً منها، وفضلاً عن ذلك كان مغالياً فيها، فلم يكتفِ بما اكتفى به غيره في تصنعه، بل نجده يجانس بين ثلاث كلمات بدلاً من كلمتين على عـادة الشعراء والأدباء، كما جمع أيضاً في كلمتين اثنتين أكثر من نوع بلاغي واحـد، مثل الجناس والطباق وغيرهما كما رأيناه قبل قليل، وكأنه أراد بـذلك الإكثـار والغلو في ألوان التصنّع أن يملأ بها جميع المساحات الخالية المتبقية بين ألـوان التصنّع الخاص المنهجي أو الهندسي الكلي الذي مر بنا من قبل في النوع الأول من التصنع في درر النحور، وذلك ليثري زينته وجماله ــ مـن خـلال المثـل الأدبية والقيم الفنية السائدة آنذاك في عصره ــ شكلاً ومضموناً، وأعتقد أن هذا شبيه بما كان يفعله الفنان العربي في فن الرقش العربي (الأرابسك) الذي نـرى فيه العناصر الهندسية المجردة تلتحم بانسجام مطلق، وتملأ جميع أنحـاء رقعـة التصوير من غير أن تترك مجالاً لثغرة أو فراغ معتمدة على قوانين من النظـام والتساوي والتوازن والتلازم والتكرار(١)، وفضلاً عن ذلك أيضاً نستطيع أن نعد ما تقدم من كثرة وغلو وسيلة من وسائل الحلـي لإثبـات شـاعريته وبلاغتـه وبراعته وتميزه لدى ملك نزل في ضيافته حديثاً، ولم يعرفه من قبـل معرفـة حقيقية عن قرب، وفي بيئة غريبة جديدة لا يمكن أن تكون خالية من المنافسـين والحاسدين من جهة، ولعل استغرابنا لما فعله الحلي من تصنع هنا تخف حدتـه إذا قارناه بعدم اكتفاء بعض نساء عصرنا الحالي بوضع خاتم واحد في الإصبع ولا بقلادة واحدة في العنق، وإنما يجمعن في الإصبع الواحد أكثر من خاتم، كما يزينّ أكثر أصابعهن بالخواتم، ويجمعن في العنق عدة قلادات في وقت واحـد، أو يضعن أكثر من قطعة ذهبية في النظام الواحـد لتكـون قـلادة مركبـة، أو يجمعن كل ذلك، أو يفعلن ما يشبه ذلك أو غيره، ولكل عصر وجيـل ومجتمـع قيمه الفنية ومُثله الجمالية.

ولعل من البديهي أن نجد نحن في تصـنعه الآنـف الـذكر الكثيـر مـن السلبيات، لأننا ننظر إليه من خلال مُثلنا وقيمنا الفنيـة والجماليـة المعاصـرة، وأعتقد أننا إذا اكتفينا بهذه النظرة المنطلقة من زاوية الحاضر نكون قـد ظلمنـا

---

(١) *المجتمع العربي في أدب العصر المملوكي* ص ٤٠٦ .

الشاعر وأمثاله ظلماً كثيراً، وذلك لأنه قال شعره لنفسه ولمعاصريه ولعصره قبل كل شيء، الأمر الذي يفرض عليه أن يجعل شعره مناسباً له ولمعاصريه ولعصره، وأن يعبر عنهم، ويصور حيواتهم ومثلهم وقيمهم وأذواقهم وجمالياتهم، ولكنني في الوقت نفسه أرى أنه لا يمكننا أن ننظر إلى شعر الحلي وأمثاله من معاصريه مثلما كان ينظر إليه نقاد عصره وشعراؤه وأدباؤه، لأننا بذلك نكون قد ألغينا أو تجاهلنا ذواتنا وكل ما وصلنا إليه من جديد خلال هذه القرون الكثيرة التي تفصلنا عن الشاعر وعصره، لذلك أعتقد أن الأقرب إلى الحقيقة والصواب والمنهج العلمي أن ننظر إليه من الزاويتين معاً، زاوية عصر الشاعر، وزاوية عصرنا نحن، وإذا فعلنا ذلك نجد صفي الدين الحلي قد استطاع أن يتغلب على كثير من سلبيات التصنع، وأن يخفف من غلوائه بمهارة فائقة وشاعرية أصيلة وقدرة عجيبة، وأن يعرض قصائده في معارض حسنة، الأمر الذي جعلها تحلو في الآذان وقعاً، وتخف على اللسان فيتلقفها الناس، وتسير بينهم[1]، ويتناقلونها جيلاً بعد جيل، إلى أن وصلت إلينا عبر المسافات والأزمنة موارة بالكثير من صفات الجمال والأصالة لتحظى بالكثير من إعجابنا، وخاصة إذا نظرنا إليها من زاويتي عصرها وعصرنا كليهما.

ومع ذلك فإن الحلي ــ على الرغم من تأثره بلزوميات المعري من جهة، وبالشعر المشجر من جهة ثانية ــ قد استطاع أن يسم درر النحور بطابعه المميز الذي جعله مرتبطاً باسمه خلال هذه القرون الكثيرة التي تفصلنا عنه، وهذا التأثر لا يضير الحلي البتة، لأنه يختلف اختلافاً بيناً عن التقليد الأعمى أو السرقة الأدبية، وذلك بما أضفاه عليه صاحبه من ألوان التصنع الخاصة والعامة المشتركة، ومن شاعرية وفن وأصالة وموهبة واقتدار وغير ذلك، الأمر الذي أكسبه خصوصية وجدة، وجعله متميزاً بين أمثاله.

**

(1) *الأدب في العصر المملوكي ص ٢/ ٢٤٤.*

الخاتمة

حاول هذا الكتاب أن يدرس ما آل إليه التصنع البديعي في الشعر بالعصر المملوكي من تكلف وتعقيد، وكثرة وتنوع وإلحاح، وأن يفسر مظاهره، ويبيّن قيمها الأدبية والفنية، وفي سبيل ذلك أشار إلى تطور الصنعة من العصر الجاهلي حتى القرن الثامن الهجري، وحاول أن يربط بين هذا الغلو في التصنع من جهة، وتطور جوانب الحضارة العربية الإسلامية وحيوات أبنائها المتنوعة، والتي اتسمت بالتكلف والتعقيد في جميع مراحلها، من ولادة الإنسان حتى وفاته، وما بينها من مواقف ومظاهر من حيث الطعام والشراب واللباس والسكن وغير ذلك. كما أشار هذا الكتاب أيضاً إلى أن هذا الغلو سنة من سنن هذه الحياة التي نحياها، نجدها لدى جميع الأمم والحضارات في جميع العصور شرقاً وغرباً.

وبيَّن هذا الكتاب أيضاً ــ فضلاً عما تقدم ــ دور النقد الأدبي في ذلك الغلوّ، وخاصة الفهم الخاطئ لمقولة الجاحظ الشهيرة عن المعاني، وأنها ملقاة في الطرقات يعرفها جميع الناس، عربهم وعجمهم، مثقفهم وأميّهم، وكذلك الفهم الخاطئ أيضاً لفكرة نفاد المعاني وتناهيها، الأمر الذي صرف الشعراء والأدباء والنقاد عن العناية بالمضمون إلى الشكل، تدفعهم رغبة جامحة في تحدي الأوائل وسبقهم، والتي وجدناها واضحة الوضوح كله لدى أبي العلاء المعري وبيته الشهير الآنف الذكر، ورغبة أخرى لا تقل عنها جموحاً في تحدي المعاصرين، بل تحدي الذات، أي أن يتحدى الشاعر نفسه، وأن يتفوق عليها، وكأن الموضوع قد تحول إلى أرقام قياسية يجب أن تكسر، لتفسح المجال لأرقام قياسية أفضل، لتحل محلها.

وأشارت الدراسة أيضاً إلى شكلين من هذا التصنّع:

ــ تصنّع جزئي عني عناية كبرى بجميع أنواع الصنعة التي أوصلها النقاد والبلاغيون إلى قرابة خمسين ومئة نوع، ولكنه يأتي بها متناثرة تناثر

الأزهار والأشجار في الغابات، وقد مثّل هذا النوع أو الشكل ديوان ابن الوردي، وهو واحد من أكبر شعراء العصر المملوكي، ولما تزل لاميته الشهيرة تتناقلها الأجيال جيلاً بعد جيل إلى يومنا الحاضر.

ـ وتصنّع كلي معماري فني هندسي، وضع صاحبه له مخططاً قبل أن يبدأ به، ليسير على هداه، لا يخالفه خطوة خطوة، فضلاً عن عنايته أيضاً بجميع أنواع التصنع التي وجدناها في الشكل الأول، فبدا وكأنه حديقة غناء ذات أقسام متناظرة، وأحواض متشابهة وطرق منظمة وغير ذلك مما يمنحها جمالاً كلياً، يكمل بعضه بعضاً، وقد مثل هذا النوع صفي الدين الحلي في ديوانه المميز (درر النحور في امتداح الملك المنصور) الذي أراد له صاحبه أن يكون فريداً غير مسبوق، على الرغم من تأثره باللزوميات وفن المشجر.

قصد هذا الكتاب من وراء ذلك إلى إلقاء بعض الأضواء على غلو التصنع في العصر المملوكي، وكيف حل محل العفوية لدى الشعراء الذين ضعف تفاعلهم، في كثير من الأحيان، مع الحياة في أعماقها، واكتفوا بالسباحة على هوامشها، مبتعدين عن العناية الحقيقية بالمعاني، لأنهم أولَوا الشكل عنايتهم كلها قاصدين إلى ذلك قصداً واعياً متعمداً، وعندما حاولوا العناية بالمعنى والوصول إلى الجديد المبتكر فيه، كان ذلك من خلال التصنع والمعاني الجزئية والسطحية، التي قلما أفادت الشعر تعبيراً حياً عن نبضات القلب وقضايا العقل والفكر.

كما هدف هذا الكتاب ـ فضلاً عن دراسة التصنع في العصر المملوكي وشرحه وتفسيره ـ إلى تعليله وإيجاد العذر لأصحابه لأنه أصبح سلوكاً فطرياً، لا يفارقهم حتى في المواقف التي لا يمكن للإنسان، أي إنسان، إلا أن يكون صادقاً فيها، مثل وفاة ابن أو ابنة أو أخ، ولأنهم كانوا بذلك يعبرون عن روح العصر وذوق أهله لينالوا استحسانهم، شأنهم في ذلك شأن جميع الشعراء في كل عصر عامة، لأن كلاً منهم إنما يخاطب معاصريه ولا يخاطب غيرهم من السابقين واللاحقين.

لذلك ألح هذا الكتاب على وجوب النظر إلى شعر هذا العصر المملوكي من منظارين اثنين: منظار عصره الذي قيل فيه ومقاييسه الجمالية والنقدية والإبداعية وروحه التي كانت تسري في أوصالهم جميعها، وذلك لأنه مطبوع بحقائق سياقه التاريخي العام، ومن منظار عصرنا الحاضر وفهمه للإبداع، وبهذا نكون أقرب إلى الإنصاف، وأبعد عن الظلم، وهل هناك أجمل من العدل والإنصاف والتماس العذر للآخر من غير أن نتجنى على الحقيقة. لعله يكون قد وفق في ذلك.

**

المصادر والمراجع :

- **ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار من الشعر .**
  عبد العزيز الأهواني ، مكتبة الأنجلو مصرية ، مصر ١٩٦٢ .
- **اتجاهات الشعر في القرن الثاني للهجرة .**
  محمد مصطفى هدارة ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٣ .
- **أدب الدول المتتابعة .**
  عمر موسى باشا ، دار الفكر الحديث ، لبنان ١٩٦٧ .
- **الأدب في العصر المملوكي .**
  كامل الفقي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ١٩٧٦ .
- **الأدب في العصر المملوكي .**
  محمد زغلول سلام ، دار المعارف ، مصر ١٩٦٠ .
- **الأدب وفنونه .**
  عز الدين اسماعيل ، مطبعة الاعتماد ، القاهرة ١٩٥٥ .
- **الأعلام .**
  خير الدين الزركلي ، دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٨٤ .
- **إعلام النبلاء بتاريخ حلب الشهباء .**
  محمد راغب الطباخ ، المطبعة العلمية ،حلب ١٣٤٢ هـ .
- **ألوان ، قراءة في بعض المواقف الإنسانية والحركات الأدبية .**
  عبد الكريم الأشتر ، دار الرضا ، دمشق ٢٠٠٣ .

- **الإمارات الأرتقية .**
عماد الدين خليل ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ١٩٨٠م .
- **أنوار الربيع في أنواع البديع ، ابن معصوم .**
ت : شاكر هادي شكر ، مكتبة العرفان ، العراق ١٩٦٨ .
- **البدر الطالع بمحاسن من بعد القرن السابع**
الشوكاني ، دار المعرفة ، بيروت ، بلا تاريخ .
- **البديع ، ابن المعتز**
شرح محمد عبد المنعم خفاجي ، مكتبة مصطفى البابي الحلبي ، مصر ١٩٤٥ .
- **البلاغة تطور وتاريخ .**
شوقي ضيف ، دار المعارف ، مصر ١٩٨٧ .
- **تاريخ آداب العرب**
مصطفى صادق الرافعي ، دار الكتاب العربي ، بيروت ١٩٧٤ .
- **تاريخ آداب اللغة العربية .**
جرجي زيدان ، دار مكتبة الحياة ، بيروت ١٩٦٧ .
- **تاريخ الشعر العربي .**
محمد عبد العزيز الكفراوي ، مكتبة نهضة مصر ، مصر ١٩٦٨ .
- **تاريخ النقد العربي .**
محمد زغلول سلام ، دار المعارف ، القاهرة بلا تاريخ .
- **التبيان في علم المعاني والبديع والبيان ، الطيبي .**
ت: هادي عطية ، عالم الكتب ، بيروت ١٩٨٧ .
- **تمييز الطيب من الخبيث فيما يدور على ألسنة الناس من الحديث .**
عبد الرحمن بن الديبع الشيباني ، مطبعة صبيح ، القاهرة ١٩٦٧ .
- **جمع الفوائد من جامع الأصول ومعجم الزوائد**
محمد بن محمد بن سليمان ، المكتبة الجامعة ، مكتبة المكرمة ١٤٠٤ هـ

- **جنان الجناس ، الصفدي .**
ت : سمير حسين حلبي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ١٩٨٧ .
- **حديث الأربعاء .**
طه حسين ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٨ .
- **الحركة الشعرية زمن المماليك في حلب**
أحمد فوزي الهيب ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ١٩٨٦ .
- **الحياة الأدبية في عصر الحروب الصليبية في مصر والشام**
أحمد أحمد بدوي ، مطبعة نهضة مصر ، مصر بلا تاريخ
- **الحيوان ، الجاحظ .**
ت : عبد السلام هارون ، مكتبة مصطفى البـابي الحلبـي ، القـاهرة ١٩٦٩ .
- **خزانة الأدب وغاية الأرب .**
ابن حجة الحموي ، دار القاموس الحديث ، بيروت ، بلا تاريخ .
- **الدرر الكامنة في أخبار المئة الثامنة .**
العسقلاني ، دار الجيل ، بيروت ، بلا تاريخ .
- **ديوان ابن الفارض .**
ت : ابراهيم السامرائي ، دار الفكر ، الأردن ١٩٨٥ .
- **ديوان ابن الوردي .**
ت : أحمد فوزي الهيب ، دار القلم ، الكويت ١٩٨٦ .
- **ديوان حسان بن ثابت .**
ت : سيد حنفي حسين ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٤ .
- **ديوان صفي الدين الحلي**
دار صادر ، بيروت ، بلا تاريخ .
- **روح الخط العربي .**
كامل البابا ، دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٨٣ .
- **سقط الزند ، المعري .**

ت : مجموعة من الأساتذة بإشراف طه حسين ، دار الكتب ، مصر ١٩٤٥ .

- **شذرات الذهب في أخبار من ذهب .**

ابن العماد الحنبلي ، المكتب التجاري ، بيروت ، بلا تاريخ .

- **شرح شذور الذهب ، ابن هشام .**

محمد محيي الدين عبد الحميد ، دار الأنصار ، مصر ١٩٧٨ .

- **شرح الكافية البديعية ، صفي الدين الحلي .**

ت : نسيب نشاوي ، مجمع اللغة العربية ، دمشق ١٩٨٢ .

- **شرح لزوم ما لا يلزم ، المعري .**

ت : حسين والإبياري ، ذخائر العرب ، دار المعارف ، مصر بلا تاريخ .

- **صفي الدين الحلي .**

محمود رزق سليم ، دار المعارف ، مصر ١٩٦٠ .

- **الضوء اللامع لأهل القرن التاسع .**

السخاوي ، مكتبة القدس ، القاهرة ١٣٥٣ هـ

- **طبقات الشافعية الكبرى .**

تاج الدين السبكي ، دار المعرفة ، بيروت ط٢ ، بلا تاريخ .

- **عصر الدول والإمارات ، العراق وإيران .**

شوقي ضيف ، دار المعارف ، مصر ١٩٨٠ .

- **عصر الدول والإمارات ، مصر والشام .**

شوقي ضيف ، دار المعارف ، مصر ١٩٨٤ .

- **عصر سلاطين المماليك ، ونتاجه العلمي والأدبي .**

محمود رزق سليم ، وزارة الثقافة ، القاهرة ١٩٦٢ .

- **العمدة ابن رشيق .**

نشر محيي الدين عبد الحميد ، المكتبة التجارية الكبرى ، القاهرة ١٩٥٧ .

- **الغيث المسجم في شرح لامية العجم .**

الصفدي ، المطبعة الوطنية ، مصر ١٢٩٠ هـ .
- **الفن ومذاهبه في الشعر العربي .**
شوقي ضيف ، دار المعارف / القاهرة ١٩٧٨ .
- **الفن ومذاهبه في النثر العربي .**
- شوقي ضيف ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٠ .
- **فوات الوفيات ، ابن شاكر الكتبي .**
ت : إحسان عباس ، دار صادر ، بيروت ١٩٧٤ .
- **في أدب مصر الفاطمية .**
محمد كامل حسين ، دار الفكر العربي ، مصر ١٩٥٠ .
- **في النقد الأدبي .**
شوقي ضيف ، دار المعارف ، مصر ١٩٦٢ .
- **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، ضياء الدين بن الاثير**
ت : الحوفي و طبانة ، مكتبة نهضة مصر ، القاهرة ١٩٥٩ .
- **المجتمع العربي في أدب العصر المملوكي الأول .**
فوزي محمد أمين ، دار المعارف ، مصر ١٩٨٢ .
- **المحتسب في تبين وجوه شواذ القراءات ، ابن جني .**
ت : ناصف والنجار وشبلي ، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية ، القاهرة ١٣٨٦ هـ .
- **المرشد إلى فهم أشعار العرب .**
عبد الله الطيب المجذوب ، مكتبة مصطفى البابي الحلبي ، مصر ١٩٥٠ .
- **مشكلة السرقات في النقد الأدبي .**
محمد مصطفى هدارة ، المكتب الإسلامي ، بيروت ١٩٨١ .
- **مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني .**
بكري شيخ أمين ، دار الآفاق ، بيروت ١٩٨٠ .
- **مع البلاغة العربية في تاريخها .**

محمد علي سلطان .، دار المأمون ، دمشق ١٩٧٨ .
- **معجم البلدان .**
ياقوت الحموي ، دار إحياء التراث العربي ، لبنان ١٩٧٩ .
- **مغني اللبيب عن كتب الأعاريب ، ابن هشام .**
ت : المبارك ، وحمد الله ، دار الفكر ، بيروت ١٩٧٩ .
- **مقالات في تاريخ النقد العربي .**
داود سلام ، دار الرشيد ، بغداد ١٩٨١ .
- **مقالات في النقد .**
محمد مصطفى هدارة ، دار القلم ، مصر ١٩٦٤ .
- **الموازنة ، الآمدي .**
ت : السيد أحمد صقر ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦١ .
- **الموشحات الأندلسية .**
محمد زكريا عناني ، المجلس الوطني ، الكويت ١٩٨٠ .
- **موسوعة حلب المقارنة .**
خير الدين الأسدي ، جامعة حلب ، حلب ١٩٨١ – ١٩٨٨ .
- **نحو فهم منصف أدب الدول المتتابعة وتاريخه .**
نعيم الحمصي ، جامعة حلب ، حلب ١٩٨١ .
- **نصرة الثائر على المثل السائر ، الصفدي .**
ت : محمد علي سلطاني ، مجمع اللغة العربية ، دمشق ١٩٧١ .
- **النقد الأدبي في القرن الثامن الهجري .**
محمد علي سلطان ، دار الحكمة ، دمشق ١٩٧٤ .
- **الوساطة بين المتنبي وخصومه ، علي بن عبد العزيز الجرجاني .**
ت : إبراهيم والبجاوي ، مطبعة عيسى الحلبي ، القاهرة ١٩٦٦ .
- **وفيات الأعيان ، ابن خلكان .**
إحسان عباس ، دار صادر ، بيروت ١٩٦٨ .

**

المحتوى

******

صفحة الغلاف الخارجي الأخير

الدكتور أحمد فوزي الهيب

ـ عضو اتحاد الكتاب العرب، لجنة البحوث والدراسات.

ـ أستاذ جامعي، درس في عدد من الجامعات العربية.

ـ حائز على جائزة الباسل للإنتاج الفكري عام ١٩٩٦م.

ـ شارك في كثير من المؤتمرات والندوات والمحاضرات في سورية وغيرها.

ـ لــه بحوث كثيرة منشورة في مجلات محكمة مثل مجلة مجمع اللغة العربيــة والموقف الأدبي والتراث العربي في دمشق ومجلة الشعر في القاهرة ومجلــة البيان في الكويت ومجلة جامعة الإمارات العربية المتحدة.

ـ من كتبه المطبوعة:

ـ الأدب وروح العصر (بالاشتراك) ذات السلاسل، الكويت ١٩٨٤.

ـ الحركة الشعرية زمن المماليك في حلب الشهباء، مؤسسة الرســالة، بيــروت ١٩٨٦.

ـ ديوان ابن الوردي، تحقيق وجمع لملحقه، دار القلم، الكويت ١٩٨٧.

ـ العروض لابن جني، تحقيق، دار القلم، الكويت ١٩٨٧.

ـ الحركة الشعرية زمن الأيوبيين في حلب الشهباء، مكتبــة المعــلا، الكويــت ١٩٨٧.

ـ الجانب العروضي عند حازم القرطاجي، دار القلم، الكويت ١٩٨٨.

ـ الحسن الصريح للصفدي، تحقيق، دار سعد الدين، دمشق ٢٠٠٣.

ـ إيقاع الشعر العربي، دراسة في فلسفة العروض، دار القلــم العربــي، حلــب ٢٠٠٤.